HERMANN RIEBER

DIE MINIATUREN DES FRÜHEN MITTELALTERS

MIT 85 ABBILDUNGEN

MÜNCHEN 1913/R. PIPER & CO VERLAG

53/-1412/3

The Institute of Industrial Studies
LIBRARY
Toronto, Ontario

Klassische Illustratoren
X. Die Miniaturen des frühen Mittelalters

DIE MINIATUREN DES FRÜHEN MITTELALTERS

von

DR. HERMANN HIEBER

Mit 80 Abbildungen

R. Piper & Co., Verlag / München 1912

Verklärung Christi. Aus dem Evangeliar Kaiser Ottos III.
Reichenauer Malschule. X. Jahrhundert. München, Hof- und Staatsbibliothek.

DIE MINIATUREN DES FRÜHEN MITTELALTERS

von

DR. HERMANN HIEBER

Mit 80 Abbildungen

R. Piper & Co., Verlag / München 1912

1. Widmungsbild mit der Handschrift des „Dioskorides“ zu Wien.

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
APR 19 1985
Toronto, Ontario

I. Die christlich-orientalischen Miniaturen

Das frühe Mittelalter hat sein Gesicht vollkommen verändert. Wir sehen heute klar — dank der Anleitung durch Josef Strzygowski in Wien — daß es sich nicht auf abendländisch-römischer, sondern auf orientalischer Grundlage aufbaut.

Manches alte bequeme Vorurteil allerdings wird vor dieser Erkenntnis zuschanden. Deswegen sucht man sie zu verdunkeln, abzuschwächen, von den Laien fernzuhalten. Die das tun, sind vor allem die römischen Priester (der Jesuitenpater Stephan Beißel ist einer der kenntnisreichsten unter den Kunstgelehrten). Für sie ist es Dogma, daß die ewige Stadt Quell und Ursprung der mittelalterlichen Kultur sei, daß alle Wege von Rom ausstrahlten. Die griechische Kirche ist und bleibt ihnen nur die geringere, ungeberdige Schwester. Fast noch peinlicher berührt die Ableitung unserer Kultur von der orientalischen die unentwegten Teutschen. Sie sind wirklich zu bedauern. Erst hat man ihnen den Ruhm genommen, die Gotik erfunden zu haben — der kommt allein den verhaßten Franzosen zu — und jetzt sollen sie eingestehen, daß nicht einmal die „kerndeutsche" romanische Kunst auf heimischem Boden erwachsen ist, vielmehr von semitisch stark untermischten Provinzen des oströmischen Reiches zu uns hereingetragen, in ihren Elementen wenigstens. Das ist freilich bitter. Die Vormundschaft Italiens, das nach H. St. Chamberlain bis in die Hochrenaissance hinunter mehr deutsch als romanisch gewesen, hatte man sich für Deutschlands Kinderjahre gern gefallen lassen...

Eben deswegen müssen unzweideutig alle Folgerungen, die aus der veränderten Vorstellung des Mittelalters erwachsen, scharf umrissen aufgezeigt und in die weiten Kreise der Gebildeten

hineingetragen werden. Es handelt sich da doch um mehr als eine kunstwissenschaftliche Doktorfrage. Mehr noch als in der Assyriologie weisen die Denkmäler der bildenden Kunst in diesem Falle auf allgemeine kulturgeschichtliche Zusammenhänge hin.

Das Trennende war ja bisher in der Kunstgeschichte immer mehr betont worden als das Verbindende. Die Kunsttätigkeit jedes Volkes und jedes Zeitabschnitts säuberlich in eine Schublade legen und jede Schublade zudrücken — das ist ein unkünstlerisches Beginnen, vor dem man sich besonders in der Kunstgeschichte hüten sollte. Einen Stoff, der, wenn irgend etwas außer der Natur, sich als lebendiger Organismus darstellt, zerstücken, heißt ihn töten, sein eigentliches Wesen vernichten. Die Abneigung der bildenden Künstler gegen die Kunstgeschichtsschreiber ist also, als instinktiv zu verstehen, gewiß nicht unberechtigt. Um so freudiger ist es, schon rein ästhetisch, zu begrüßen, wenn zwei künstlich getrennte Glieder eines einen großen Organismus wieder ihre natürliche Verbindung eingehen. Unserer Erkenntnis wird es ähnlich zumute, wie einem Körper, dem ein ausgerenkter Knochen wieder in seine ursprüngliche und notwendige Verbindung gebracht wird.

Ausgerenkt war für unsere Erkenntnis der Ursprung und damit auch der wahre Charakter der frühmittelalterlichen Kunst, ja der gesamten Kultur dieses Zeitraums. Wem diese Formulierung zu schroff erscheint, der braucht sich nur an die unsinnige Trennung von „Archäologie“ und „Kunstgeschichte“ an unseren Universitäten zu erinnern. Die Philologen, denen man den Unterricht der orientalischen und griechischen Kunstgeschichte ausliefert, behandeln ihr Fach philologisch, also nach einer ganz andern Methode als die „neuere Kunstgeschichte“. Männer, die irgendein Verhältnis zur lebendigen Kunst haben, sind betrüblich selten unter ihnen. Die Kunsthistoriker von Rang und Stand dagegen fangen mit dem Jahr 1 nach Christi Geburt in ihren Vorlesungen an und haben es offiziell nicht nötig, von der vorchristlichen Kunst etwas zu wissen. Nur wird von ihnen eine Kunstbetrachtung verlangt, die wenigstens den ästhetischen Wert ihrer Gegenstände mit berücksichtigt.

Das Auseinanderreißen eines Fachs in zwei Disziplinen mußte sich natürlich wissenschaftlich rächen. Wir können nicht ungestraft die freie Wissenschaft nach scholastischem Zuschnitt betreiben. Der Schaden bestand eben darin, daß an der Stelle, wo man den Wissensstoff auseinandergerissen hatte, für die Erkenntnis ein Bruch bestehen blieb. Die Archäologen brauchten sich ja so wenig um die

Entstehung der christlichen Kunst zu kümmern, wie die „Neueren" um das, was vor ihrer Zeit lag.

Man beruhigte sich bei der alten Legende, daß Rom, die frühere Reichshauptstadt der Welt und nachmaliger Sitz der mittelalterlichen Kirche, dem ganzen Abendland die Grundlagen seiner Kultur vermittelt habe. Und doch hätte eine einfache religionsgeschichtliche Überlegung darauf hinweisen müssen, daß der geistige und somit auch kulturelle Träger der mittelalterlichen Kirche, das Element, aus dem gerade das römische Papsttum seine besten Kräfte gesogen hat, das Mönchtum, eine rein orientalische Schöpfung gewesen und in orientalischer Form ins Abendland verpflanzt worden ist. Überhaupt, was bedeutet Rom im ganzen ersten christlichen Jahrtausend, gemessen am Orient und seiner Hauptstadt Konstantinopel! Organisatorisch waren die römischen Bischöfe als Erben der politischen Universalidee des Imperiums Byzanz vielleicht überlegen, aber kulturell schöpferisch ihm nicht von weitem ebenbürtig. Die geistigen Begründer der katholischen Kirche sind fast ohne Ausnahme Orientalen: Athanasius, Origenes, Hieronymus, Chrysostomus; die Weströmer Ambrosius, Gregor d. Gr., Augustinus sind nur als ihre Schüler anzusehen.

Dazu dann die politische Ungleichheit: Byzanz ein selbst in der Verfallszeit noch imponierendes mächtiges Reich, ein starker Hort der Staatskirche — Rom dagegen das ganze Mittelalter hindurch beengt und bedrängt von Byzantinern, Deutschen, Normannen und Sarazenen, unfähig, sich künstlerisch bedeutsam hervorzutun. Darin scheint ein Widerspruch zu stecken: die römische Kirche ist in Italien selber so gut wie machtlos und bewährt trotzdem ihre organisatorische Fähigkeit? Das wird nur möglich durch ihre internationale Artung. Sobald im hohen Mittelalter im Norden Europas das Nationalitätsbewußtsein erwacht, schwächt sich die Macht Roms. Das ist am frühesten im Geburtslande der Gotik, in Frankreich geschehen. Deutschland ist viel gefügiger geblieben, hat aber dann in der Reformationszeit auch um so heftiger die mittelalterliche Kirche abgeschüttelt. Bis zu dieser gewaltsamen Befreiung hat es musterhaft stille gehalten; je unsicherer der Stand des Papstes in Rom und Italien wurde, um so tiefer wühlte sich sein Fuß in den deutschen Boden ein. Gallien, England und Irland gehören im ersten Jahrtausend — so lange währt das frühe, international römische Mittelalter — mit zu den brävsten Kirchenprovinzen.

Schon das alte Rom hatte sich meisterhaft darauf verstanden,

mit fremdem Gut so zu wirtschaften, daß man es für urrömisches hielt. Diese glänzende Täuschungspolitik haben die Erben des Imperiums, die Päpste, womöglich noch wirkungsvoller weitergeführt. Die kühnen Wölbebauten Roms, die Thermen, Basiliken, Amphitheater, Triumphbögen, die ganzen künstlerisch vollendeten und harmonisch abgerundeten Stadtanlagen sind nicht etwa von den Römern geschaffen, sondern von den hellenistischen Meistern der beiden letzten Jahrhunderte des Altertums, von den Architekten von Ephesus, von Antiochia, von Alexandria. Hellenistisch ist der Name für die glückliche Kreuzung griechischer mit orientalischer Kultur, als Rückschlag zu verstehen auf Alexanders d. Gr. Vorstoß. Vorderasien hat die Technik der Wölbung, des Ziegelbaus, Griechenland die formale Verfeinerung, die Abtönung der Proportionen beigesteuert. Und Rom war der Ausbeuter und ließ sich das ganze Verdienst allein gutschreiben; es war Zwischenhändler, nicht Produzent.

Die nämliche durchtriebene Machtpolitik, die sich als Kultur ausgibt, hat dann das ganze Mittelalter hindurch das Papsttum geübt. Es hat den christlichen Orient, den Herd der Mönchskultur für sich arbeiten lassen und den Nutzen davon in die eigene Tasche gesteckt. Man sollte bald einmal aufhören, die Kunst des Mittelalters als das Werk der römischen Kirche zu preisen: die romanische Kunst hat ihre Wurzeln im Orient, und die gotische ist, wie schon Kurt Bertels in seiner Goya-Monographie, der ersten unter den „Klassischen Illustratoren" feststellt, ketzerisch durch und durch, der Protest des nordischen Volksbewußtseins gegen die römische Gleichmacherei.

Was ist denn überhaupt in Rom selbst das ganze Mittelalter hindurch künstlerisch geleistet worden? Etwas Neues kaum. Die flachgedeckte Basilika bedeutet doch keinen technischen oder auch nur ästhetischen Fortschritt den hellenistischen Bauten gegenüber, und die rohen Plagiate der antiken Sarkophage und der pompejanischen Wandmalereien, in den Katakomben namentlich, wird man füglich als das Gegenteil bezeichnen müssen. Bei der primitiven Basilika ist man dann stehen geblieben das ganze Mittelalter hindurch; weder romanische, noch gotische Wölbungsprobleme haben Roms Künstler beunruhigt. Wir hören höchstens von den Kosmaten, einer biederen Handwerkerfamilie, die Roms zahllose Kirchen mit musivischem Schmuck ausgestattet haben. Selbst in der Renaissancezeit ist Rom kaum künstlerisch produktiv zu nennen:

2. Josua und die Kundschafter, aus der Josuarolle im Vatikan

die Mäzenatenpäpste mußten sich die Künstler von auswärts, meist aus Florenz, verschreiben. Erst an der Barockkunst hat Rom bedeutsam teilgenommen. Es hätte unmöglich fast anderthalb Jahrtausende hindurch im Todesschlaf liegen können, hätte es den Quell der mittelalterlichen Kultur geborgen oder wäre es jemals der Mittelpunkt einer wurzelechten antik-römischen Kunst gewesen: diese war ja tot, noch ehe sie alt geworden war.

Daneben nimmt sich Byzanz denn doch anders aus. Es hat während Roms Lethargie zwei Epochen der Blüte erlebt, unter Justinian im 6. und dann wieder unter den mazedonischen Kaisern im 10. und 11. Jahrhundert. Die byzantinische Kunst ist unterschätzt worden im selben Maß, wie man Roms Leistungen überschätzt hat. Man hat uns immer wieder erzählt, wie starr und zeremoniell, wie versteinert sie sei im Gegensatz zu den Leistungen des Abendlandes. Man ging dabei von dem Vorurteil aus, byzantinisch sei gleichbedeutend mit dekadent hellenisch. Wie verächtlich schaut die ältere deutsche Forschung, ein Springer, ein Janitschek, auf die byzantinische Buchmalerei herab, die ihr so minderwertig erscheint neben der germanischen: hier schöpferische Kraft und Frische, dort Niedergang und Unfruchtbarkeit!

Man sieht wieder einmal deutlich, wie wissenschaftliche Dogmen den Blick für die ästhetischen Werte trüben. Die Kunst von Byzanz ist in ihren besten Leistungen hellenistisch-orientalische Provinzialkunst gewesen, will sagen: sie hat aus Kleinasien und Syrien, aus Mesopotamien und Ägypten ihre Wurzeln genährt. Und die Nahrung sprudelte aus frischen und klaren Quellen. Wer sich vorurteilslos die Denkmäler betrachtet, der wird zu keinem andern Ergebnis kommen.

Also gutmachen heißt es vor allem, was wir in ungerechtem Urteil über die Kunst der christlichen Kirche im Orient gesündigt haben. Da ist zunächst die Baukunst. Die Hagia Sofia in Konstantinopel ist nicht eine wie durch Zufall besonders geglückte Einzelschöpfung (so kam sie uns noch immer vor, gestehen wir's uns nur!), vielmehr Spitze und Krönung des gewaltigen Baus, als der sich die morgenländisch-christliche Architektur darstellt. Die französische Forschung hat sich vor und neben Strzygowski das Verdienst erworben, ihn wieder aufzutürmen. Von dem Wert dieser Baukunst und ihrer Einwirkung auf die abendländische romanischen Stils wird noch die Rede sein. Vorläufig wird die Feststellung genügen, daß die flachgedeckte wie die gewölbte Basilika — mithin

3. Josua und der Engel, aus der Josuarolle im Vatikan.

die beiden Typen des deutschen romanischen Gotteshauses —, die Kreuzkuppelkirche und der eigentliche, achteckige oder runde Zentralbau, die in Italien so oft nachgeahmt worden sind, aus Kleinasien und Syrien stammen. Der erste Anstoß wird auch in christlichen Zeiten vom Osten gekommen sein, aus dem sassanidischen Persien, aus Mesopotamien.

* * *

Den Anteil der östlichen Provinzen an der Handschriftenmalerei haben wir aufzuzeigen. Von Ägypten muß man ausgehen, denn Ägypten ist das Mutterland der Miniatur überhaupt. Das erklärt sich daraus, daß hier das beste Schreibmaterial, der Papyrus, zu Hause ist. Die Schriftkundigen der alten Welt bezogen ihre Rollen vom Nil. Die Ägypter selber haben schon im zweiten vorchristlichen Jahrtausend ihre Handschriften mit Illustrationen versehen, farbigen Federzeichnungen. Es waren Streifenkompositionen, ohne Andeutung der Örtlichkeit willkürlich in den Hieroglyphentext eingeschaltet. Neben „Totenbüchern" für die Priester, in denen die Seelenwägung vor dem Göttertribunal dargestellt wird, hat man Fabelillustrationen satirischer Art und wüst erotische Szenen gefunden (man muß sich nach Turin bemühen, wenn man sie sehen will, denn sie zu veröffentlichen, hat sich bis jetzt niemand getraut).

Die Griechen haben die ägyptische Sitte der Buchillustration nicht angenommen, ihre Papyrusrollen sind bis in die römische Zeit nur Schriftrollen. Wohl aber hat sich der Hellenismus diese Gepflogenheit zunutze gemacht; wieder ein Fall, der zeigt, wie scharf griechische und hellenistische Kultur auseinanderzuhalten sind. Die Hauptstadt des ptolemäischen Ägyptens, Alexandria, wird der geistige Mittelpunkt der spätantiken Welt. Hier sammelt sich die Riesenbibliothek an, die von Antonius um 200 000 Rollen aus Pergamon bereichert ward, als ein Geschenk für Kleopatra. Die griechischen Handschriften waren begreiflicherweise in der Überzahl, standen doch selbst in Roms Bibliotheken in der Kaiserzeit die lateinischen Rollen hinter den griechischen zurück. Mit Alexandriens Bibliothek, die schon Cäsar nach der Reichshauptstadt hatte überführen wollen, konnte sich jedenfalls weder in Rom, noch in Konstantinopel, noch auch in den Provinzhauptstädten eine messen. Hier waren zahllose Kopisten beschäftigt, die die Ausstattung orientalischer Handschriften in griechische und lateinische verpflanzten,

4. David und seine Chöre, aus dem Kosmas Judikopleustes im Vatikan.

weshalb es nicht statthaft ist, aus dem lateinischen Text eines Buches auf den abendländischen Charakter seiner Illustrationen zu schließen.

So bildete sich eine rechte Mischkunst in Alexandria aus. Das koptische, griechische und jüdische Element müssen sich in der Bevölkerung ungefähr das Gleichgewicht gehalten haben, und es wäre zu verwundern, ließen sich die nationalen Mischbestandteile nicht auch in der im literarischen Mittelpunkt des römischen Reiches vor allem heimischen Buchkunst aufweisen. Die jüdische Kunst namentlich muß uns interessieren. Vielleicht ist es doch nicht so ganz richtig, wenn man schlankweg behauptet hat, die Juden hätten

im Altertum keine Begabung für die bildenden Künste gezeigt. Es ist doch nicht anzunehmen, daß die „Heidenchristen" die christianisierten Juden, diese eigentliche Kerntruppe der neuen Gemeinde, einfach aufgesogen hätten. Das heilige Land wird ja von Konstantin und seiner Mutter Helena ganz besonders bevorzugt und mit Kirchen begabt. Der bärtige Christustypus jedenfalls muß aus des Heilands Heimat nach Konstantinopel gedrungen sein und dort den hellenistischen, auch in den Katakomben Roms allgemein verwendeten unbärtigen, eben in der Zeit Konstantins verdrängt haben.

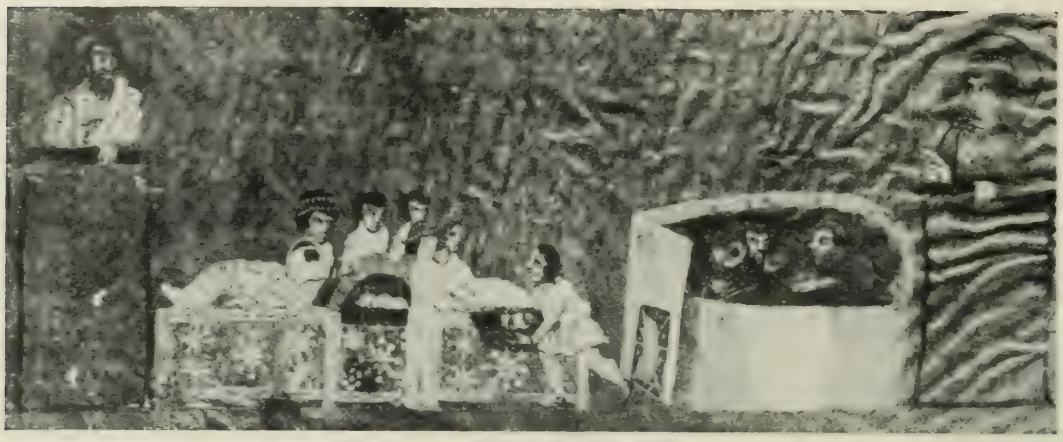
In Alexandria hatten die Juden viel zu sagen. Ihre Philosophenschule, allerdings auch von griechischem Geiste durchtränkt, hat das Evangelium Johannis und die Apokalypse angeregt. Jüdische Sterbegebete gehören zum Grundbestand der christlichen Liturgie. Und in den drei ersten Jahrhunderten ihres Bestehens hat die christliche Kunst fast nur alttestamentliche Szenen dargestellt, die evangelischen verschwinden fast daneben — in Roms Katakomben kann man sich davon überzeugen.

Überliefert ist uns, daß Handschriften des Alten Testaments von den Juden selber mit streifenförmigen Illustrationen nach ägyptischer Art versehen worden sind. Hier können also in den ersten Jahrhunderten schon, wiederum unter starkem Zustrom griechischen Geistes, die Vorbilder geschaffen worden sein für die Illustrationen alttestamentlicher Schriften, die in der uns vorliegenden Gestalt allerdings erst im 6. und im 10. oder 11. Jahrhundert entstanden sind: zur sog. Wiener Genesis und zur Josuarolle in der Vatikanischen Bibliothek.

Beide Werke zeigen, wenngleich sie auf Pergament gearbeitet sind, die Eigenart der Papyrusrolle noch deutlich; die Josuarolle in der fast 15 m langen Streifenform, die Genesis in der Abteilung der Einzelszenen durch Gebäude oder Bäume. Die Streifenkomposition ist hier auch in der Buchform, der sie doch eigentlich widerspricht, beibehalten. Der Name „Miniatur" für diese anfänglich ungerahmten, in den Text eingestreuten Illustrationen kommt von „Minium" (Zinnoberrot). Das Rot hat also, wie auch die Bezeichnung Rubrik von „rubrum" lehrt, von allem Anfang an eine bedeutende Rolle in der Handschriftenmalerei gespielt.

Die 23 Bilder zum Buch Josua allerdings sind mit blauer und violetter Ausfüllung brauner Umrisse bestritten. Die Typen sind hier durchaus hellenistisch; jüdische, wie man sie in manchen Mumienbildnissen des Fajum aus römischer Zeit erkennt, wird man

5. Byzantinischer Buchdeckel aus Venedig.



6. Aus dem Evangelienbruchstück von Sinope.

in der Josuarolle vergeblich suchen. Eine bezeichnende Eigentümlichkeit der hellenistischen Kunst sind die als Frauengestalten personifizierten Städte Jericho (unten) und Hai (oben) auf dem Bilde der Aussendung von Kundschaftern durch den mit einem Nimbus herausgehobenen Josua. Der Held selber sitzt, wie ein römischer Feldherr angetan, auf breitem Sessel, auch die Füße haben ihren besonderen Schemel bekommen. Dagegen ist der Boden bei keiner andern Figur angedeutet. Die Stadtgöttin Hai scheint in der Luft zu schweben. Das ist echter archaischer Illustrationsstil, entwickelt an ägyptischen Vorbildern. Dabei sind die Bewegungen, die gebieterische Weisung des Josua und die durch sie bewirkte Hast der mit flatternden Mänteln wegeilenden Krieger anschaulich und schön gebildet. Die Gestalt der „Jericho" gehört, was auf den ersten Blick nicht deutlich wird, zur vorhergehenden Szene: der Erscheinung des Engels. Josua steht in hellenisch stolzer Haltung, die sich mit ihrer Betonung des Kontraposts als von berühmten Statuen abgeschaut erweist, dem Engel in Viktoriengestalt gegenüber; gleich daneben wirft er sich vor ihm nieder und scheint, wie es die assyrischen Vasallen vor ihrem Großkönig tun müssen, den Boden vor dem Anblick seiner Majestät zu küssen. Eine höchst merkwürdige griechisch-asiatische Zusammenstellung!

Eine gewisse Müdigkeit allerdings ist diesen rein hellenistischen Miniaturen eigen. Ihr Gehalt ist mehr idyllisch als dramatisch. Es ist eine Kunst, die sich fast schon überlebt hat — und die doch Jahrhunderte später, im 10. und 11. Jahrhundert in Konstantinopel wiedererweckt wird. Die griechische Antike ist eben tatsächlich nicht umzubringen. Sie bleibt im Osten der alten Welt erfreulich

7. Aus dem Evangelienbruchstück von Sinope.

lebendig, wird aber allerdings zu Rom mit demselben Ungeschick wie die griechische Wandmalerei in den Katakomben, in der Buchmalerei vergröbert. Die sog. „Italafragmente“ aus Quedlinburg, Bruchstücke von einer lateinischen Bibel, jetzt in der Berliner Kgl. Bibliothek, und die Illustrationen zum Virgil und Terenz in der Vaticana lassen wir der römischen Kunst gerne. Der frühen alexandrinischen Epoche dagegen sind die Vorlagen für Abbildungen zu zwei profanen Werken zuzuweisen, nämlich zu dem Buch über die Pflanzen von Dioskorides (in Wien), der 527 verstorbenen Prinzessin Juliana Anicia von Byzanz gewidmet, und zu dem Kosmas Indikopleustes im Vatikan.

Das botanische Werk enthält neben seinen Pflanzenbildern allegorische Darstellungen, Gelehrtenporträts, das Bild einer Ärzteversammlung und ein besonders reichgeschmücktes, prächtig dekoratives Titelblatt. Ein Putto überreicht der Gönnerin das Buch. Durch die dekorative Aufmachung entfernt es sich zwar schon von dem Typus der ältesten Papyrushandschriften, bleibt aber stilistisch noch ganz in hellenistischen Gleisen.

Der Kosmas Indikopleustes ist interessanter, schon durch seinen merkwürdigen Text. Wir haben da ein echt byzantinisches Kulturdenkmal vor uns. Kosmas, ein Kaufmann aus Alexandria, zieht sich als Eremit in ein Sinaikloster zurück — der Vorgang muß damals, in der ersten Hälfte des 6. Jahrhunderts, wie eine Epidemie gewesen sein — und macht sich aus gottseligen Betrachtungen über die Bibel des Alten Testaments sowie über die Weltgegenden, die er

auf seinen Geschäftsreisen besucht hat: Äthiopien, Arabien, Indien (daher sein Übername: der Indienfahrer), eine „Christliche Topographie" zurecht. Mit großem Eifer wird darin die Kugelgestalt der Erde abgewiesen und ihre rechteckige behauptet; ringsum ständen hohe Mauern, die das Himmelsgewölbe trügen. Die hellenische Wissenschaft des Ptolemäus soll durch die jüdische Vorstellung der Stiftshütte als des Urbilds der Welt überwunden werden. Und dabei hat die hellenische Kunst das alexandrinische Judentum fast ganz in ihrem Bann.

Noch haben die Figuren keinen Boden unter den Füßen: noch ist der altägyptische Mangel an Raumgefühl — auf den Grabfresken des Neuen Reiches überall wahrnehmbar — der hellenischen Naturnähe im Wege. Manche ausgesprochen semitische Typen sind denen einer fragmentarischen Weltchronik, des einzigen nachchristlichen illustrierten Papyrus, den die Kunstgeschichte kennt, so verwandt, daß man an einen und denselben Illustrator für beide Bücher denken könnte, ständen nicht die Abbildungen der Christlichen Topographie künstlerisch so viel höher.

Bei allem Archaismus ist ein großer Fortschritt über die frühalexandrinische Gepflogenheit hinaus zu bemerken: die Illustrationen wachsen über die alte Streifenform, über den Papyruscharakter hinaus und bekommen das Ansehen von geschlossenen Bildern. Die Figuren haben zwar noch ausführliche Beischriften, sind aber doch schon durch eine breite Rahmung vom Text getrennt. Das zeigen die letzten fünf Propheten, die „heilige Sippe", das zeigt noch deutlicher die merkwürdige Darstellung Davids mit seinen Sängerchören. Es heißt im Buch Chronika, David samt den Feldhauptleuten hätten Asaph, Eman, Ethan und Jedithun zu Vorsängern eingesetzt. Die zeremonielle Wiedergabe Davids inmitten seiner Chöre und Tänzer bürgert sich von da ab in den Psalterien und Evangelienbüchern ein, und das Abendland zeichnet sie den orientalischen Vorbildern nach.

Die Anordnung der Figuren bei Kosmas ist rein dekorativ. Dem thronenden, wie ein byzantinischer Kaiser gekleideten David, dem der kleine Salomo, wie der Vater mit goldenem Nimbus, beigegeben wird, ist das Medaillonbild des nimbierten Samuel zu Häupten, zwei kleine Tänzer zu Füßen angefügt. Umrahmt werden diese frei übereinanderschwebenden Figuren von sechs Rädern, deren Speichen aus je acht ziemlich gleichmäßig wiederholten sitzenden, kümmerlichen Gestalten bestehen. Eine für unsern Geschmack

8. Theodoramosaik aus Ravenna (San Vitale).

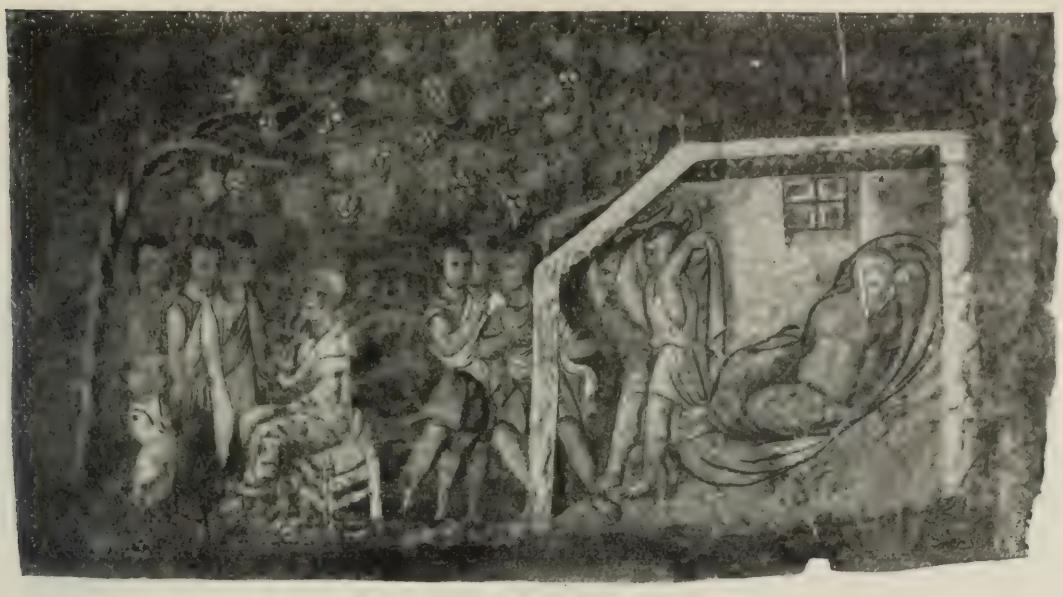
gewiß recht willkürliche Art, den Vorwurf des Textes bildlich zu zwingen. Man muß sich die leuchtenden Farben des Originals dazu denken, viel Gold, dann Blau, Zinnoberrot, Violett; also auch koloristisch eine Weiterbildung der nur angetuschten Zeichnungen des Papyrusstils.

Die technischen Grundlagen der Kunstübung sind für das ästhetische Verständnis von großer Bedeutung. Das gilt nicht nur für Baukunst und Plastik und allenfalls noch für Tempera und Ölmalerei, es gilt auch für die Buchkunst. Die Malerei auf Papyrusrollen, lediglich als Illustration dem Text untergeordnet und hier und dort nach Gutdünken eingestreut, kann auf eine räumliche Durcharbeitung nicht eingehen. Das Buch dagegen, der Pergamentkodex, der sich als dauerhafter und leichter zu handhaben von selbst empfahl, namentlich für den Gebrauch beim Gottesdienst, gewährte der Illustration mehr Raum und damit mehr Freiheit. Die Auflösung des Gesamttextes in Einzelblätter weist der Abbildung einen bestimmten Raum zu, der nach einer besonderen

9. Noah geht aus der Arche und opfert, aus der Wiener Genesis.

Rahmung verlangt. Die Flächeneinheit der Buchseite regt zur Gliederung durch dekorativ ausgezeichnete Anfangsbuchstaben, durch Initialen, an.

Der Pergamentkodex kommt aus dem Orient. Daß die Rollenform, der Rotulus, sich daneben gehalten hat, zeigt das Beispiel der auf Pergament übertragenen Josuarolle vom fünften oder sechsten Jahrhundert. Immerhin zog man schon zu Beginn des vierten Jahrhunderts das Buch der Rolle vor: Kaiser Konstantin bestellte bei dem Bischof Eusebius von Cäsarea, dem bekannten Kirchenhistoriker, fünfzig Bibeln aus Pergament. Und die Neuerung war von schwerwiegenden Folgen. Mit dem Pergamentbuch kam eine neue Buchkunst nach dem Westen, nach Alexandria zunächst: die einheitliche künstlerische Anordnung von Text und Bild, die Emanzipierung der Illustration vom Text. Die reichere Ausgestaltung der heiligen Schriften, der Evangelien und des Psalters zumal, die jetzt mit geschnitzten Elfenbein- oder Emaildeckeln gefaßt werden konnten, war geradezu Bedürfnis für die triumphierende Staatskirche. Nun werden die Blätter mit Purpur bezogen und mit silbernen oder goldenen Buchstaben beschrieben — so daß schließlich den Kirchenvätern selber der Luxus bedenklich wird und sie zur Mäßigung mahnen müssen, wie der Heilige Hieronymus



10. Noahs Schande, aus der Wiener Genesis.

in Bethlehem. Die Kirchenlehrer hatten ja, kunstfeindlich wie das junge Christentum war, die Bilder immer nur als Belehrungsmittel gelten lassen, als die Schrift für die des Lesens Unkundigen. In dieser Absicht werden selbst tausend Jahre später noch die Kirchenportale des Nordens mit der Überfülle von Bildwerken ausgeziert.

Bücher sind beweglicher als Bauwerke. Mit der neuen Buchkunst ist der Orient entschieden in die alte Welt eingezogen: Der Orient mit seiner Dekorationskunst, die alle Gegenstände der Wirklichkeit als Vasallen seines Ziersinnes in die Fläche bannt. Davon redet der persische Teppich so gut wie der japanische Setzschirm. Davon reden schon siebenhundert Jahre vor dem Christentum die Alabasterplatten von Niniveh. Alexandrien, die Hochschule des hellenisierten Judentums, tritt zurück hinter Syrien, Palästina, Mesopotamien, Kleinasien. Ägypten ist als Mutterland der Klöster gegen Ende des vierten Jahrhunderts national koptisch geworden und schreibt im fünften bereits — in Oberägypten wenigstens — seine eigene Schrift. Die hellenistischen und jüdischen Elemente — der Fall Kosmas zeigt es — zog's nach Syrien und Kleinasien.

Das ist der Weg, den die Bewegung des Mönchtums überhaupt macht. Syrien nimmt sie zuerst von Ägypten auf und gibt sie an den Osten und Norden weiter. Es hält schwer, die einzelnen Provinzen voneinander zu trennen, so eng sind ihre Beziehungen, eben dank dem Mönchtum. Das Heilige Land muß in den Tagen des

11. Abrahams Begegnung mit Melchisedek, aus der Wiener Genesis.

Bibelübersetzers Hieronymus, dieses populärsten unter den Kirchenvätern, viele Handschriften in seinen Klöstern hervorgebracht haben. Dann war Edessa ein Mittelpunkt der Buchmalerei und die Sinaiklöster. Es ist leicht zu verstehen, daß hier, im Schoße des Christentums, die Schriften des Neuen Testamentes vor allem abgeschrieben und illustriert wurden, während Alexandria sich mehr an die jüdische Literatur gehalten hatte.

Die schon genannte Wiener Genesis ist in Syrien entstanden zu denken. Ihre Illustrationen, die die Vorgänge des ersten Buches Mose erzählen, sind mit Werken vom Charakter der Josuarolle nicht leicht zu verwechseln. Die Glätte und Rundung der Figuren ist hier nicht zu bemerken, der hellenische Einfluß recht gering anzuschlagen. Kleine Figuren von prächtiger Färbung schließen sich bildmäßig zu einzelnen Szenen zusammen, und in verwandten Werken, wie den fünf Illustrationen zum Matthäusevangelium, einem Bruchstück aus Sinope in Kleinasein (jetzt in Paris), und noch mehr dem Purpurkodex von Rossano in Unteritalien zeigt sich dieser Stil in reifer Ausbildung. Verglichen mit den feinen, etwas akademischen Arbeiten von Alexandria, erschienen sie wie Äußerungen der Volkskunst. Die Mönche, denen wir diese prächtigen Bilderfolgen verdanken, sind ihrer Herkunft nicht untreu geworden.

12. Dem Abraham wird Nachkommenschaft verheißen, aus der Wiener Genesis.

Die kleinen Figürchen mit den großen Köpfen zeigen mit besonderer Freude ihren Schmuck: so der König David, der dem Moses gegenüber, mit dem Oberkörper über eine riesige, halbaufgerollte Schrift emporragend, die Geschichte Johannes des Täufers einrahmt. Eine Perlenagraffe hält seinen Mantel an der Schulter zusammen, eine doppelte Reihe Perlen dient ihm wie dem Herodes und seiner Gemahlin als Diadem. Ist schon diese Vorliebe für gleißenden Schmuck orientalisch, so weisen erst recht die rasserein semitischen Menschen, die — Christus nicht ausgenommen — in den fünf den Abschluß der mit Silber beschriebenen Purpurseiten bildenden Szenen auftreten, auf das Morgenland, ja sogar auf eine semitische Hand hin.

Nicht nur die Gesichter sind unverkennbar jüdisch, sondern auch die Geberden. Man betrachte sich nur den einen Jünger des Johannes, der im Gefängnis angesichts seines enthaupteten Leibes in Wehklagen ausbricht: die aufgehobenen Hände waren gewiß nicht komisch gemeint, so wenig wie die Hast, mit der die Blinden sich vorbeugen, um sich von Christus heilen zu lassen. Die Bäume sind in einer Art stilisiert, die jedes hellenistische Vorbild ausschließt: man halte pompejanische Landschaften daneben! Wie auf der Domtür von Hildesheim oder selbst noch auf den Fresken Giottos sind einfach kleine Kräuter oder Zweiglein vergrößert wor-

13. Loth und seine Töchter, aus der Wiener Genesis.

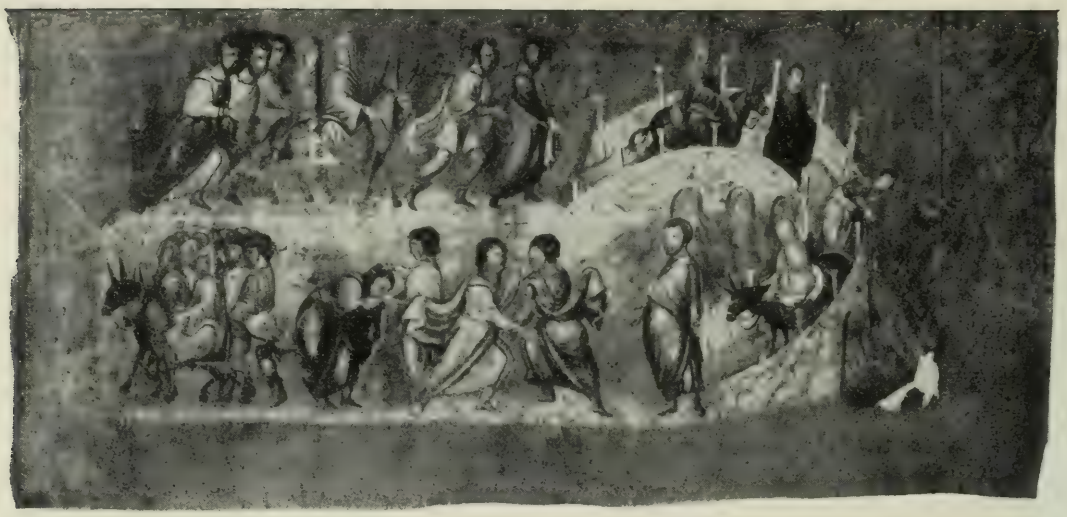
den, wenigstens bis zur Scheitelhöhe der Menschen daneben. Den reichen Perlenschmuck als Diadem und die Tupfen auf den hellen Gewändern findet man auf den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna wieder. Diese ravennatischen Mosaiken sind um dieselbe Zeit entstanden: in der glänzenden Epoche Justinians, um die Mitte des sechsten Jahrhunderts. Und noch etwas verrät uns das Mosaik von S. Vitale: daß man in jener Zeit — auch die Kirchenschriftsteller melden es — Heiligenbilder aus der Bibel in die Gewänder einwebte. Auf dem Mantel der Kaiserin Theodora sind Figuren zu sehen, die man mit ausgeschnittenen Miniaturen verwechseln könnte. Noch über die Grenzen der Malerei hinaus reicht die Einwirkung der Buchillustrationen. Die Elfenbeinreliefs, der besondere Ruhm Ravennas, müssen ihre Vorbilder in den Buchmalereien gefunden haben. Die Bäume werden da genau so behandelt wie auf den syrischen Miniaturen, die Menschen mit den großen Köpfen haben die nämlichen Proportionen wie dort, und die Tiere sind mit einer ganz besonderen Liebe gebildet.

Nirgends lassen sich die Besonderheiten dieser syrischen Handschriftenmalerei so gut studieren wie an der Wiener Genesis, der umfangreichsten Bilderbibel der orientalischen Kunst. Unglücklicherweise sind von diesem Kapitalwerk der Miniaturmalerei überhaupt bisher noch keine wirklich brauchbaren farbigen Nachbildungen hergestellt worden. Photomechanische, wie sie die re-

14. Elieser und Rebekka, aus der Wiener Genesis.

spektable Abhandlung von v. Hartel und Wickhoff enthält, lassen das beste in diesen, ganz auf Farbenwirkung angelegten Illustrationen vermissen. Man kann die Freskenkünstler der italienischen Renaissance samt und sonders unfarbig reproduzieren, ohne ihnen groß zu schaden; das gleiche Verfahren führt bei den Buchmalern, wenigstens den syrischen, zur Fälschung des Eindrucks. Ähnlich verhält es sich mit chinesischen und japanischen Gemälden. Die asiatische Kunst ist eben in einem ganz anderen Sinn farbig als unsere. Um so dankbarer ist man für eine so wohlgelungene Veröffentlichung wie die des Purpurkodex von Rossano, von A. Muñoz bei Danesi in Rom herausgegeben, deren Farbenwiedergaben das höchste Lob verdienen.

Die 48 Miniaturen zur Genesis sind nur ein Torso. Gewiß war ursprünglich vorgesehen, alle fünf Bücher Mose mit dem Buch Josua zusammen als „Hexateuch" abzuschreiben und zu illustrieren. Man hätte dann nicht weniger als 510 Bilder gebraucht, 120 allein für das erste Buch. Denn so wie die Genesis vorliegt, reicht sie nur bis zu Jakobs Tode, umfaßt also noch nicht einmal ihre Hälfte. Daß diese alten Handschriften lückenhaft auf uns kommen, ist ja die Regel. Schon im Anfang des 17. Jahrhunderts, als die vorliegende in der Wiener Hofbibliothek zum erstenmal erwähnt wird — sie scheint, zum Bestand der Fugger in Augsburg gehörig, in Italien



15. Jakobs Auszug und Ringen mit dem Engel, aus der Wiener Genesis.

angekauft zu sein, nach italienischen Klebezettelchen zu schließen, — hatte sie nur den heutigen Umfang.

Eine „Bilderbibel" kann man sie nennen, weil der Text den Illustrationen dient (also umgekehrt wie in Ägypten) und ihnen zuliebe stellenweise verkürzt ist. Die Bilder nehmen die untere Hälfte der Seite ein wie im Matthäusevangelium von Sinope; wie dort ist der Text mit Silberbuchstaben auf Purpurpergament geschrieben. Denkt man sich den Einband mit Elfenbein- oder gar mit Emaildeckeln in Zellenschmelztechnik (Cloisonné-Arbeit) und Edelsteinen hinzu — Buchdeckel, wie sie später von Byzanz aus im Abendland vertrieben worden sind — so wird neben diesem einen Exemplar alles, was wir sonst als „Buchkunst" kennen, verblassen.

Einheitlich durchgeführt ist die Illustrierung der Genesis nur im Format. Aber gerade weil sie auf der Grenze von zwei Stilen steht, läßt sie soviel von der Entwicklung der Kunst in Syrien erkennen. Als alexandrinisches Erbteil hatten wir die „kontinuierende" Darstellung genannt, die sich, einfach um den Platz auszunutzen, nicht scheut, auf einem fortlaufenden Streifen dieselbe Figur zwei-, ja selbst dreimal aufzuführen. Man läßt ein Stück Purpurgrund zwischen den beiden Szenen stehen (so skrupellos wie der Zeichner der Josuarolle verfährt man in Syrien denn doch nicht!) oder schiebt ein Bauwerk, eine Felswand, einen Baum zwischen sie. Auch wird der Boden stets gewissenhaft angegeben.

16. Esau und Jakob, aus der Wiener Genesis.

Manche Bilder sind mit einem dicken, eisenroten Strich eingerahmt. Andere lassen diese Rahmung vermissen, und da man erkennen kann, daß hier und dort dieser umgrenzende Strich abgesprungen ist, so wird er als das Normale anzusehen sein. Den besonderen Bildcharakter verleiht diesen Illustrationen neben anderem die sorgfältige Technik: mit geringen Ausnahmen sind Deckfarben verwendet, die Umrißzeichnung selber spielt keine große Rolle.

Deutlich unterscheidbar sind zwei Künstlerhände. Dreißig Miniaturen sind in der alten Art in je zwei Streifen komponiert und unmittelbar auf das Purpurpergament gesetzt, achtzehn dagegen, und darunter gleich die dritte und fünfte, haben einen besonderen farbigen Hintergrund und erstreben durch Einfügen der Figuren in eine Bildebene eine geschlossenere Wirkung, sie sind also in einem noch höheren Sinne malerisch.

Die paar hellenistischen Äußerlichkeiten, die sich in diesen Bildern finden, sind an den Fingern herzuzählen: ein oder zweimal ein Engel in Viktoriengestalt (Byzanz hat sie dann später bis zur höchsten Vollendung ausgebildet in der Elfenbeinplastik), Säulen als Meilensteine, wie sie der Miniaturist an den römischen Landstraßen gesehen haben mag, und antike Gebäude. In den Illustrationen des zweiten, „illusionistischen" Stiles werden diese häufiger, wird die Vegetation, die Landschaft überhaupt, reifer. Die Farbenpracht steigert sich bis zum Raffinement. Zugleich verflüchtigt

sich aber die Liebe zu den Tieren, die einzelnen Wesen werden schematisch ohne den Blick für das Individuelle wiedergegeben. Das gleiche kann man von den Menschen behaupten, an denen eine Besonderheit auffällt: der semitische Typus wird bei ihnen bis zur Karikatur ausgeprägt. Jakob und seine Söhne auf den letzten Blättern würden vortrefflich in ein modernes Witzblatt passen. Der Vergleich mit den älteren Miniaturen des Buches und mit denen des Evangeliums von Sinope scheint mir zu beweisen, was die letzten Bilder auch sonst von den ersten unterscheidet: daß ein dem Hellenismus nahestehender Künstler, kein Eingeborener, jedenfalls kein rassenreiner Syrer, sie geschaffen hat. Die größere Schärfe, mit der der semitische Typus wiedergegeben ist, erklärt sich leichter bei einem an die Rasse von außen herantretenden Beobachter. Gegeben war der Typus von dem anderen Mitarbeiter, er selber hielt sich zu streng an das Vorbild. In den Bewegungen, den Geberden, dem Gefühlsausdruck seiner Figuren überhaupt. Es ist ein schwacher Abklatsch des weit originelleren Vorgängers, ein gefährlicher Kompromiß zwischen orientalischer und hellenistischer Art.

Der Fall ist lehrreich. Wer am Ende des fünften oder Anfang des sechsten Jahrhunderts probiert, was vielleicht wenige Generationen früher ganz natürlich sich vollzog, der scheitert jetzt daran. Der Orient beginnt wieder mündig zu werden. Zwei Menschenalter später, und die christliche Religion fällt ab wie schlechte Tünche. Ganz Vorderasien wird wie im Sturm vom Islam erobert. Vielleicht gerade deswegen, weil das Judentum sich mit hellenistisch-alexandrinischen Ideen vermählt und das Christentum gezeugt hatte, war dieses Christentum im enthellenisierten Orient nicht mehr zu halten. Das ist wohl der tiefere Grund, weshalb den Mönchen in den syrischen Klöstern die alttestamentlichen Geschichten soviel besser lagen als die evangelischen.

Der archaische Miniator beginnt mit dem Sündenfall (Genesis III, 4—13). Das erste Menschenpaar erscheint merkwürdigerweise blond und mit heller Haut. Dreimals ist es da: unter dem verbotenen Baum beim Genuß des Apfels, in Büschen versteckt, so daß nur die Köpfe herausgucken, und zuletzt in Pelzröcken, da sie mit dem Schamgefühl gesegnet sind. Mehr als diese kindlich unbeholfenen Gestalten, die der Mönch wenigstens gewagt hat nackt zu geben (anderswo sind sie von allem Anfang an züchtig bekleidet), fällt ihre Umgebung ins Auge. Neben den stark stilisierten, mehr

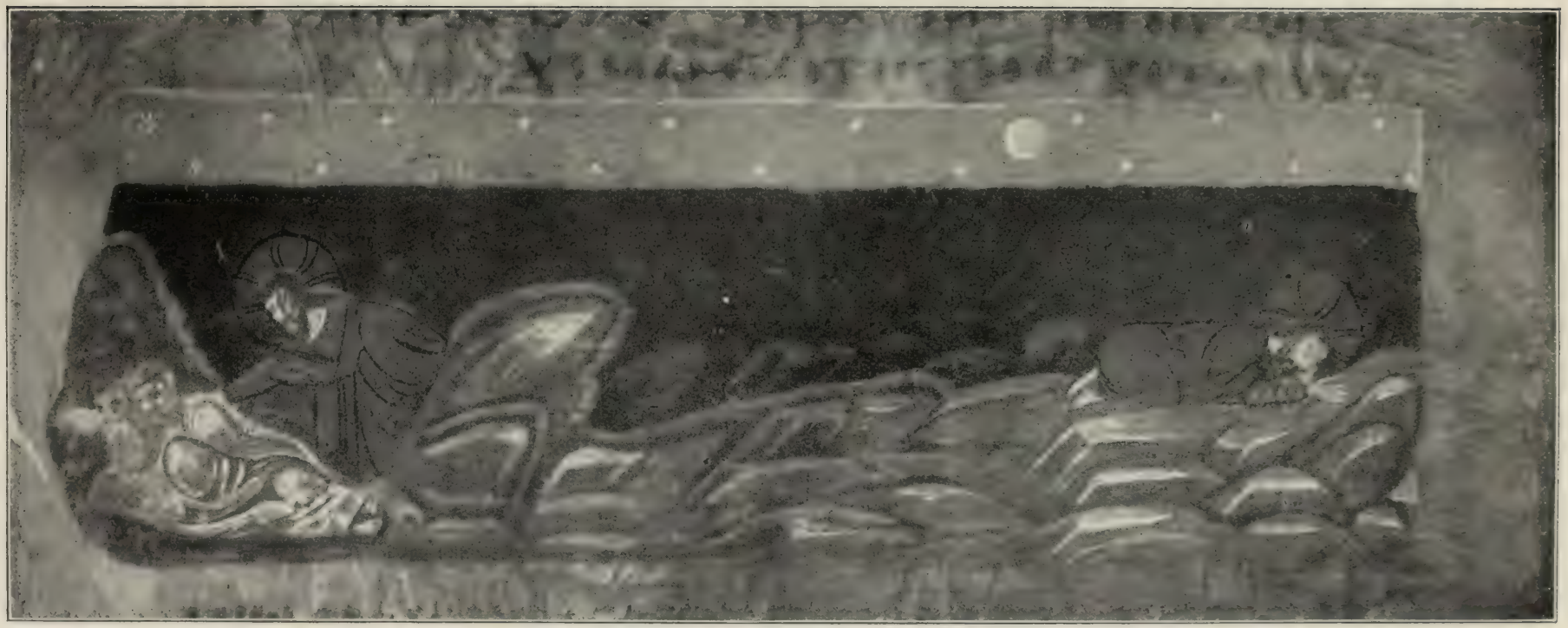
17. Die klugen und törichten Jungfrauen, aus dem Kodex von Rossano.

angedeuteten als ausgeführten, sozusagen nur in Stenographie hingeschriebenen Bäumen wirkt die Färbung naturalistisch: die kleine Paradiesespforte hat eine steingraue Einfassung und eisenblaue Flügel, die Pelzröcke sind recht nachdrücklich dunkelbraun, die Schlange auf dem weißen Bauche gegen den rotbraunen Rücken unterschieden. Gott selber zu malen haben sich im Gegensatz zu den Ariern die Juden, auch die Anhänger des Islams gescheut. Eine aus Wolken in einem besonderen Kreisausschnitt herabgereckte mächtige Hand, mit der auch noch der Ärmelanfang zu sehen ist, verbildlicht einen göttlichen Befehl. Die zweite Miniatur gehört zu der ersten, sie bringt kaum etwas Neues: die Austreibung aus dem Paradiese.

Blatt 3, die Sintflut, muß zu den Bildern des hellenistischen Mitarbeiters gestellt werden. Die Zeichnung gibt nichts, die ganze Wirkung ist mit schweren düsteren Farbentönen bestritten. Ein dickes Blau herrscht vor, das die schwimmenden und ersaufenden Leiber klebrig überzieht, so daß ihre rosigen und gelblichen Gewänder nur eben noch durchschimmern. Gegen den Horizont zu wird es mit braunen Rieselstreifen unterbrochen und dadurch rein koloristisch eine Raumvertiefung vorgetäuscht. Der Himmel, die Regenflut, alles scheint in diesem Blau zu ertrinken. Die Arche, wie alle in diesem Zyklus vorkommenden Architekturen klein neben den Menschen, hebt sich grauschwarz aus dem Gesamtton ein wenig heraus.

Die nächsten Blätter, ausgenommen das fünfte, sind zeichnerisch vollkommener. Reizvoll kommt die Liebe des Syrers für seine Tiere zur Geltung, wenn Noah mit seiner Sippe das Viehzeug, von jeder Gattung ein Pärchen, an sich vorüberläßt. Da wimmelt es von kleinem und großem Getier: Elefanten und Kamele und Löwen sind offenbar nach lebenden Vorbildern gezeichnet, oder zum mindesten nach der Erinnerung an selbst Gesehenes. Neben all den gravitätischen Tierpaaren winden sich geschickt aus dem geöffneten Tor der grauen Arche, das wiederum blaue Eisenbeschläge zeigt, die Schlangen mit heraus. Unten ist Noah mit Opfern beschäftigt.

Die Illustration zu Genesis IX, 8—15, auf einem mit Farben gedeckten Grund, ist zeichnerisch auch wieder auffallend schwach. Der Bund, den Noah mit Gott schließt, beschränkt sich auf die Hand in den Wolken und drei Menschen darunter in steifer Haltung, von denen der mittlere, Noah selber, mit zurückgeworfenem Haupt



18. Gethsemane, aus dem Kodex von Rossano.

emporblickt. Das ist so verunglückt, daß man meint, der Alte müsse das Genick gebrochen haben. Den prachtvollen Abendhimmel mit dem schimmernden Regenbogen hat noch niemand farbig nachgebildet, trotzdem hier wie auf der Miniatur mit der Sintflut mehr ästhetischer Genuß zu holen wäre als von den immer wieder aufgetischten Evangelisten der Adahandschrift.

Das andersgeartete, vor allem epische Talent des syrischen Künstlers, der sich gleichzeitig im Kolorit als trefflicher Naturbeobachter ausweist, feiert in der Illustration der Geschichte Noahs, Abrahams und der Seinen und dann der köstlichen Josefsgeschichte wahre Triumphe. Wer vermöchte die komisch-peinliche Begebenheit, die in der Genesis im 9. Kapitel, Vers 21 ff. steht, so naiv nachzuerzählen, wie der Miniaturist? Noah, der mit seinen Söhnen einen fruchtbaren, üppigen Weinstock, einen ganzen Baum, gepflanzt hat, mit zum Platzen dicken, dunkelvioletten Trauben behangen, büßt seine Lust an dem Saft der neuen Frucht mit einem gehörigen Rausch. Drin liegt er in der Kammer auf dem Ruhebett, unflätig hingeräkelt, indes sein Sohn Ham zu den Brüdern draußen tritt und ihnen den Spaß berichtet. Aber die denken anders darüber. In echt hebräischer Pietät schreiten sie langsam, den Rücken gegen den entblößten Vater, mit hochgehaltenem Obergewand herein, ihn zu bedecken. Der böse Spötter ist auf der Türschwelle, halb drin, halb draußen, so daß er nur einmal gezeichnet zu werden brauchte.

Die Begegnung des Abraham mit Melchisedeck (Gen. XVI, 17—20) zeigt, wie erfinderisch der Künstler in der Komposition ist. Wie er, unzufrieden, mit dem einfachen Schema der horizontalen Zweiteilung, sich bestrebt, eine Brücke von oben nach unten zu schlagen. Abraham zieht mit seinen dem Feinde abgejagten Verwandten und ihrer Habe heim und trifft den verbündeten König von Sodom. Beide Männer sind in der oberen Zone rechts zu sehen. Die Herden aber, die den Menschenzug begleiten, steigen von links oben über felsig geschichteten Grund in das Wiesengelände der unteren hinab, wo der Erzvater in gleicher Gestalt wie oben, sich dem Melchisedek zuwendet. So ist eine Darstellung in gegabelter Form entstanden. Die Hauptszene unten gibt wertvollen kulturgeschichtlichen Aufschluß. Melchisedek, der Priesterkönig von Salem, trägt neupersische Tracht: weiße Pluderhose und rote Stiefel, auf dem Kopf eine Art Tiara. Er steht vor einem typischen altchristlichen Ciborium, dem Altaraufbau der Basilika, über weiß-

19. Ziertitel, aus dem Kodex von Rossano.

gedecktem Altartisch. Das Gold der Geräte — Melchisedek bietet Wein an — ist nach orientalischer Sitte stark herausgehoben. Abraham empfängt die Gaben, wiederum nach orientalischem Brauche, mit bedeckten Händen. Daher also kommt dieses, gewöhnlich als „byzantinisch" bezeichnete Motiv. Die Tracht ist fast durchgehends orientalisch; die Patriarchen haben ein weites, zuweilen mit Schwarz verbrämtes Linnengewand, das man ebensogut Kaftan als Toga nennen kann, die jungen Leute, die Hirten namentlich zu kurzem, buntem Kittel Wadenstrümpfe bis unters Knie und hohe Stiefel. Höflinge wie Potiphar tragen den langen, auf einer Schulter zusammengehaltenen Mantel mit einem seit-

lichen, abstechenden Einsatz vorn und hinten, die Hände bleiben darunter versteckt. Der Kaiserhof in Konstantinopel zeichnete mit diesem Gewand seine höchsten Beamten aus. Die Tupfen auf langen und kurzen Röcken sind schon erwähnt worden als asiatische Besonderheit. Viel weniger vom römischen Köstüm verschieden ist die Frauenkleidung: Kopftuch, langer Mantel über langen Röcken — das könnte fast als allgemein antik gelten.

Man muß sich diese kleinen Bildchen eindringend betrachten, um einigermaßen ihren Reichtum an bezeichnenden Einzelzügen zu erschöpfen. Da wird z. B. nach Gen. XV, 1—5 dem Erzvater Abraham von Gott große Nachkommenschaft verheißen. Abraham liegt auf seinem Bett. Man sieht ihm vom Rücken an, wie tief er schläft. Das Gemach ist mit den schlichtesten Mitteln angedeutet: zwei weiße gedrehte Säulen hinter dem Lager mit einem rosa Tüchlein darüber, eine Art Betthimmel, auf der andern Seite eine offene Tür. Aber das Lager ist mit einer wahren Ehrfurcht vom Künstler prächtig ausgeziert: auf gelbem Holzgestell mit gedrechselten Füßen eine dickgestopfte, gelbgrüne Matratze mit dunkelgrünen Ecken. Die Bettücher sind mit bunten Blüten gemustert. Das Stückchen Möbel ist zum Greifen deutlich, bei aller Unbeholfenheit der Perspektive. Die offene Tür führt die Erzählung weiter. Gottes Hand nämlich deutet über dem Schlummernden schräg hinaus. Und zum andern Male erscheint sie in einem Kranz von Sternen dem Erzvater, der vor dem Hause steht, mit bedeckten Händen, als Empfangender, den Blick nach oben gekehrt. Die Stimme Gottes heißt ihn die Sterne zählen, so zahlreich werde sein Same sein. Elieser von Damaskus, der Knecht, dessen Sohn Abraham zu seinem Erben ausersehen hatte, lehnt sich inzwischen schlaftrunken auf seinen Stock im Streifen darunter. Die Schafe seiner Herde lagern unter einem breiten Baum, den eben das erste Frührot am Rande berührt. Auch er verhüllt seine Hände, aber aus einem näherliegenden Grunde: ihn friert in der Morgenkühle.

Alle Reize dieser kleinen Bibelbildchen aufzuzählen, würde ein Buch für sich verlangen. Nur auf ein paar besonders originell komponierte sei hier hingewiesen. Es ist so besonders anziehend, zu beobachten, wie ein künstlerischer Geist ringt, um die Fesseln zu sprengen, die ihm die Mode der Zeitgenossen anlegt. Es ist das nämliche Lustgefühl, das wir empfinden, wenn ein Beethoven seine Sehnen spannt, um die Sonatenform zu zerbrechen.

Eine undankbare Aufgabe war es, die unappetitliche Geschichte

Lots und seiner Töchter zu illustrieren. Viel Handlung konnte da nicht gegeben werden. Wie hilft sich unser Miniator, um die einzelnen Momente von einander zu sondern und zugleich eine Steigerung zu erzielen? Er verlegt die Begebenheit in schräg aufsteigendes Felsgelände. Unten links fängts an, da stehen Lots Töchter, die eine gibt ihm, der schräg am Berg hinauf gelagert ist (Liegende werden immer in Schrägansicht gegeben, damit der ganze Körper vollkommen deutlich wird), eine goldene Schale Wein zu trinken. Höher hinauf folgen beide Mädchen, mit einander ratschlagend. Zuletzt wird der Alte nochmals liegend gezeigt, von der einen umarmt. Es wird nicht etwa verschleiert, worum es sich handelt, trotzdem vermeidet der Künstler alles Anstößige: nicht einmal ihr Kopftuch hat das Mädchen verloren.

Mit besonderer Freude behandelt der Illustrator das Wasser. Das hat er mit den nordischen Malern des 15. Jahrhunderts gemein. Das Leben in den hüpfenden strömenden Wellen eines Baches wird mit großer Liebe wiedergegeben. Und dann ist so ein Wasserlauf auch besonders geeignet, die beiden Bildzonen aneinander zu knüpfen. So auf der Begegnung des Elieser mit Rebekka. Die Jungfrau kommt mit ihrem Krug auf der Schulter aus der Stadt, den Weg herunter, der mit Balustren gesäumt ist. An der Quelle unten, wo der Weg zu Ende geht, sitzt eine blonde Nymphe, nach antiker Tradition auf einen Krug gelehnt. Die Quelle schlängelt sich zum Brunnen hin, auf dessen Rand den Fuß stemmend, Rebekka den hitzig schlürfenden Knecht tränkt. Seine Kamele drängen sich ungeduldig von rechts herzu.

Ähnlich wie der Weg an der Quelle entlang führt auf der Illustration von Gen. XXXII, 22—28 (Jakob ringt mit dem Engel) eine Brücke über den Fluß, von oben schräg nach unten, Säulchen stehen auf dem Geländer. Die Sippe Jakobs zieht hinüber. Einer der hübschesten Einfälle des Künstlers ist es, einen Jüngling sich neugierig über das Geländer beugen zu lassen. Jakob, den Seinen vorausgegangen, kämpft mit einem Weißgekleideten, wird daneben von ihm gesegnet, die Sippe sieht man noch einmal im Weiterziehen.

Die Szene scheint unmittelbar weitergeführt auf dem folgenden Blatt: Die Segnung Jakobs durch den Weißgekleideten wiederholt sich fast getreu, das Ende der Brücke wird ebenfalls ein zweites Mal gezeigt. Wieder ein Beispiel dafür, wie zähe die alte Rollenillustration, die keine scharfe Scheidung der Einzelszenen kennt, sich auch im Pergamentkodex noch hält. Der Patriarch redet dann

friedlich mit dem Engel, der stolz und stattlich dasteht, beinahe wie der Sophokles im Lateran; die untere Partie des Bildes müßte farbig wiedergegeben werden: über Felsen hinab schreitet Jakob der aufgehenden Sonne entgegen. Man sieht, wie ihn der Anblick ergreift.

Die Miniatur zu dem Handel Esaus mit Jakob sei eben noch genannt: Esau kommt mit einem Hasen über der Schulter von der Jagd heim, von seinem Hunde freudig umbellt, Jakob führt ein Maultier nach Hause. Unten steht Jakob mit einem Topf und Schaumlöffel in den Händen am Herde, Esau eilt mit einem Näpfchen herzu. Dann sitzt Esau am Tisch, der Bruder steht mit ausgestreckten Händen daneben, auf ihn einredend.

Daß dieser ausgezeichnete Erzähler von der Josefsgeschichte, diesem ihm wie auf den Leib geschriebenen Stoff, nur den Anfang hat ausführen können, ist nicht genug zu bedauern. Die Bilder, die Jakob zeigen, wie er dem Kind den bunten Rock anzieht, recht sorgfältig und zärtlich, dann Josef, von den Gestirnen träumend (Helios und Selene, griechisch als Medaillons über ihm), kühn verkürzt im Bett, und den verwunderten Brüdern den Traum erzählend, und wie er von Vater und Brüderchen Benjamin Abschied nimmt und bei seinen aufgeregten Brüdern im Gebirge ankommt, harmlos wandernd mit seinem Rucksack — all diese köstlichen Züge aus einem der schönsten Epen der Weltliteratur sind wohl nicht zum zweitenmal so kongenial dargestellt worden.

Freilich muß außer dem hellenisierenden Buchmaler, der die letzten Bilder und das dritte und fünfte ausgeführt hat, neben dem Meister der syrischen Art noch ein Gehilfe mit tätig gewesen sein, der in unselbständiger Anlehnung an diesen etwa die Miniaturen XVII bis XXI ausgeführt hat. Wenigstens sticht seine Unart, bis in den Text hineinzuzeichnen, wie überhaupt die nachlässige Manier, die schmierigen Umrisse, die Undeutlichkeit seiner Gegenstände, empfindlich von den ausgezeichneten Miniaturen, die vorausgehen und nachfolgen, ab.

Ein auffallend starker Realismus, mit der größten Treue auf alles einzelne eingehend in Form und Farbe: auf das Charakteristische von Mensch und Tier, auf die Bestandteile eines Bettes, auf das milchige Grün des Fensterglases (in Noahs Schande), auf die einzelnen Mauerfugen sogar bei den doch winzigen Gebäuden (bei Konrad Witz findet man wieder Ähnliches), dann aber — und das ist vielleicht das Erstaunlichste — auf Lichtwirkungen: wiederholt ist der Schatten angegeben, und Sonnenaufgänge, Sonnenuntergänge,

20. Jonas im Walfisch, aus dem Moskauer Chludoff-Psalter.

Regenbogen sind von überzeugender Pracht. Und gerade weil all diese modernen Eigenschaften mit den archaischen Vorschriften für die Komposition in Fehde liegen, bekommen sie noch mehr Relief. Was uns an Dürer so fesselt, ist ja auch die stete Auseinandersetzung seiner Persönlichkeit mit der engherzigen Tradition.

Das neutestamentliche Gegenstück zur Wiener Genesis ist der Purpurkodex von Rossano. Er ist bei enger Verwandtschaft mit dem Matthäusfragment von Sinope diesem doch so überlegen, wie eine Meisterarbeit einer Schülerkopie. Deshalb darf man ihn auch mit den guten Miniaturen der Wiener Genesis zusammen nennen, abgesehen von der stilistischen Ähnlichkeit. Er weist aber in mehr als einer Beziehung über die verwandten Werke hinaus.

Vor allem durch die merkwürdige Auswahl der Gegenstände. Den Anfang macht die Auferweckung des Lazarus. Darauf folgen: der Einzug in Jerusalem, die Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel, die klugen und törichten Jungfrauen, Abendmahl und Fußwaschung, die Darreichung des Brotes, die Darreichung des Weines,

21. Flußgötter, aus dem Moskauer Chludoff-Psalter.

Christus in Getsemane, die Heilung des Blindgeborenen, die Geschichte vom barmherzigen Samariter, Christus vor Pilatus auf zwei Blättern, auf dem ersten das Ende des Judas darunter, auf dem zweiten dem Heiland Barrabas gegenübergestellt, den sich das Volk statt seiner losbittet.

Schon die Wiederholung des Abendmahles läßt erkennen, daß es dem Miniator nicht nur um die Illustrierung der historischen Ereignisse zu tun war, wie etwa dem Künstler der Genesis. Er sondert vielmehr von der historischen Darstellung eine zeitlose ab, die er der größeren Nachdrücklichkeit zuliebe in zwei Momente zerlegt: Christus als Spender des geweihten Brotes und als Spender des geweihten Weines. Alles Genrehafte ist verbannt; während auf dem vorhergehenden Bilde der Tisch mit den Speisen gegeben war, um den im Halbkreis Christus mit den Jüngern auf Sofas herumlag — Judas nimmt eben den Bissen aus der Schüssel und gibt sich damit als Verräter zu erkennen — steht Christus vor den Aposteln, die sich ihm gebückt nahen, alles große Gestalten; da ist nichts, was die Aufmerksamkeit des Beschauers von der heiligen Handlung abziehen könnte. Auf einer älteren Vorlage wird Christus in der Mitte gestanden sein mit dem Brote und dem Kelch (wie man es noch auf Mosaiken sieht) und je sechs Apostel von beiden Seiten an ihn herangetreten. Dem Buchmaler kam es darauf an, auf kleinem Raum etwas besonders Eindrucksvolles wiederzugeben, und weil er die Gestalten vergrößerte, mußte er die Handlung halbieren. Auf das Historische verzichtet er auch bei der Darstellung der Samaritergeschichte: Christus selber in seinem türkisblauen Gewand und goldenen Mantel, den Nimbus ums Haupt, ist an Stelle des Wohltäters getreten, der sich des Verwundeten annimmt.

Und die verwunderliche Auswahl aus der evangelischen Erzählung stimmt mit dem Gebrauche der morgenländischen Kirche überein, am Samstag vor der Karwoche die Auferweckung des Lazarus im Gottesdienst vorzulesen, und dann in der Karwoche selber (mit einer Ausnahme: dem Gastmahl des Simon am Mittwoch) der Reihe nach die Stoffe, die der Miniator des Purpurkodex behandelt. Die Heilung des Blindgeborenen und die Samariterparabel gehören ebenfalls zu den Perikopen der Fastenzeit. Somit bekommt unser Kodex anstatt einer Bilderbibel den Charakter eines liturgischen Buches. Er hat eine in höherem Sinne kirchliche Bestimmung. Demgemäß mußte natürlich etwas von der naiven Fabulierkunst der Genesisminiaturen verloren gehen. Lebhaftes

22. Asiatische Reiter, aus dem Moskauer Chludoff-Psalter.

Gebaren wie das der Erzväter wird man in diesem Evangelienbuche vergeblich suchen. Eine größere Feierlichkeit ist dafür eingetreten. Die Anordnung der Gruppen ist sehr sorgfältig, die Färbung von unvergleichlichem Wohllaut. Die Gestalten haben gute, edle Proportionen, die Gesichtsbildung des Christus hat in der Wiener Genesis nirgends ihresgleichen. Das Semitische tritt auch nirgends stark zutage.

Die kontinuierende Darstellung ist nicht mehr durchweg festgehalten, zuweilen hält sich der Künstler an die Art des hellenistischen Miniators der Genesis, mehr und mehr entschließt er sich im Verlauf seiner Arbeit zu großen Gestalten und füllt mit seinen Illustrationen der Verhandlung vor Pilatus und der Wahl des Barrabas durch das Volk sogar je eine ganze Seite. Diese Figuren bekommen die doppelte Größe seiner ersten. Die übrigen zehn Bilder nehmen die obere Hälfte der Seiten ein und sind durch darunter angebrachte je vier alttestamentliche Propheten — unbedenklich wird einer auch zwei- und dreimal aufgeführt — mit Schrifttafeln genügend vom Text getrennt, um einer besonderen Rahmung entraten zu können. Die Viere machen, mit einer Hand nach oben deutend, die Szenen dort noch gewichtiger. Wiederum sind gewisse Lichterscheinungen die Träger stärkster Stimmung. Die abendliche Hochzeitfeier im Park, die die Parabel von den klugen und törichten Jungfrauen verbildlicht, und die nächtlichen Schauer der Felseneinöde von Getsemane: die 1400 Jahre, die seit der Entstehung dieser Schöpfungen verflossen sind, trennen uns von ihnen nicht.

Von dem hervorragend feinen, dekorativen Geschmack der

syrischen Kunst gibt uns der „Rossanensis" zwei wertvolle Proben. Ein Brief des Bischofs Eusebius von Caesarea an Carpianus, für würdig befunden, daß man ihn dem Evangelium anreihe, ist mit einer goldenen Zierleiste eingefaßt, die Vögel und naturalistische und stilisierte Blumen unterbrechen. Die Streublumen als Randeinfassung werden erst im späten Mittelalter von der niederländisch-französischen Buchkunst wieder aufgegriffen, aber offenbar unabhängig von diesen orientalischen Beispielen. Das mittelmäßige Titelblatt zu einer bruchstückweise erhaltenen Abschrift des Markusevangeliums, angebunden an den Matthäustext, dem die Miniaturen dienen, bringt das Porträt des Evangelisten; er sitzt in einem Korbsessel und läßt sich von einer blaugewandeten Frau, der göttlichen Weisheit, die Worte für seine Rolle diktieren. Auch den Evangelistenbildern werden wir im Abendland wieder begegnen.

Glücklicher erfunden dünkt mich das Titelblatt zu einem weiteren Anhang, zu den Kanontafeln. Der evangelische Kanon ist die kolonnenweise Nebeneinanderstellung der vier Quellen für die Geschichte Christi: Matthäus, Markus, Lukas und Johannes, in der altchristlichen Kirche schon zu Konstantins Zeit benötigt. Ein farbenprächtiges Medaillon ist im Kodex von Rossano ihm vorgesetzt: zwischen bunten, in sich wieder verschieden abgetönten Kreissegmenten prangen auf türkisblauem Grunde in Weiß, Braun und Gold die Brustbilder der Evangelisten. Auf emaillierten Buchdeckeln findet man's ähnlich.

Die Emanzipierung der orientalischen Provinzen des byzantinischen Reiches vom Hellenismus, von der Kunst, die Alxandrien lehren konnte, zeigt sich vollendet in einem mesopotamischen und einem armenischen Evangeliar. Und beide sind mit syrischer Buchmalerei in Verbindung zu bringen. Das Rabulas-Evangeliar, das seit 1497 der Bibliothek Lorenzos von Medici in Florenz angehört, ist syrisch geschrieben ebenso wie das Evangelienbuch zu Etschmiadsin am Ararat, dem armenischen Bischofssitz. Nicht die Landessprache allein scheidet sie von der antiken Gesamtkultur, zu der sich wenigstens noch durch den griechischen Text die Wiener Genesis und die Evangeliare von Sinope und Rossano bekannt hatten. Der Schmuckstil, der speziell dem Pergamentbuch angepaßt scheint, ist in den mesopotamischen und armenischen Handschriften voll entwickelt. Angedeutet hatte ihn ja das Titelblatt zu den Kanontafeln im Rossanensis.

Zwischen den Purpurkodex von Rossano und das Rabulasevangeliar, das im Jahr 586 im Johanneskloster von Zagba in Mesopotamien geschrieben ist, haben wir uns eine zwei oder drei Generationen umfassende Entwicklung der Buchmalerei zu denken. Die Ziermotive hat man vor allem von der Architektur entlehnt. Von Pfeilern getragene „romanische" Rundbogen sind nach Bedarf in Unterteile zerlegt, wie gekuppelte Fenster an deutschen Domen, manchmal auch einheitlich geblieben. Säulchen, dünn wie Stäbe, trennen im Innern die Parallelstellen der Evangelisten, und man meint die wohlbekannten Knospenkapitelle an ihnen wieder zu entdecken; die Pfeilerkapitelle dagegen sind korinthisch. Daß der Hufeisenbogen hier schon vorkommt, erweist deutlich die Herkunft dieser scheinbar typisch maurischen Architekturform aus dem syrischen Kirchenbau, und wenn wir ihm dann im Abendland wieder begegnen, werden wir uns hüten, ihn von spanischen oder sizilischen Baudenkmälern abzuleiten.

Die alte kleinfigurige Illustrationsart behält noch Geltung: zu beiden Seiten der Arkadeneinrahmung werden die Ereignisse aus dem Leben Jesu den Evangelisten vom Illustrator nacherzählt. Das macht er mit Einzelfigürchen oder Gruppen in prächtigster Färbung, historisch berichtend ohne alle liturgische Nebenabsicht. Die heiligen Begebenheiten sind sozusagen zu malerischen Randglossen degradiert. Alttestamentliche Helden und Propheten finden sich wohl in einer höheren Reihe, ebenso unbedenklich für sich hingesetzt.

Einzig die Schlußereignisse sind herausgehoben: sie sind ganzseitig illustriert worden. Die Wahl des Ersatzmannes für Judas, das Pfingstfest, die Verherrlichung Christi, und das interessanteste von diesen großen Miniaturen: die Kreuzigung (darunter die Auferstehung). Es ist das älteste Kreuzigungsbild der christlichen Kunst überhaupt, Christus darauf zwischen nackten Schächern mit einer langen Tunika bekleidet. Man wagt es in der ältesten Zeit nicht, den Leib des Herrn entblößt darzustellen, sogar dem Kind Christus haben die byzantinischen Künstler stets ein Hemdchen angezogen.

Das Kreuzigungsbild zeigt die vollendete Sicherheit des Miniators in der Füllung der Fläche, es ist dekorativ bewußte Komposition. Im Kolorit — besonders die Schatten werden gerühmt — sollen die Rabulas-Miniaturen denen des Kodex von Rossano mindestens ebenbürtig sein. Zu den ganzseitigen Bildern gehören noch die Madonna in architektonischer Einfassung, die Kirchenmänner Eusebius und Ammonius, und Christus als thronender Herrscher, dem

von den heiligen Johannes und Ephraim zwei Geistliche, vielleicht die Besteller des Evangelienbuches, empfohlen werden. Diese Miniaturen sind zierlich und sorgfältig gerahmt.

Ergänzend treten zu den farbenprächtigen Kanonarkaden freie Ziermotive. Nach syrischem Geschmack sind allenthalben Tiere angebracht. Pfauen, Tauben, Enten, Hühner, Hasen, Hirsche, Schafe zwischen üppig aufsprießendem Kraut und Blumen füllen das Blatt über dem abschließenden Rundbogen aus.

Eine merkwürdige Stilmischung ist das Etschmiadsin-Evangeliar. Die Miniaturen seines armenischen Textes, der erst im Jahre 989 „aus echten und alten Originalen abgeschrieben" ist, wie sein Verfasser umständlich versichert, gehen auf viel ältere syrische Vorbilder zurück. Armenien hing überhaupt mit Syrien eng zusammen. Vielleicht hat die Vorlage der für das Rabulas-Evangeliar ähnlich gesehen. Die Typen, namentlich des Engels in der Verkündigung, sind semitischer als dort. Künstlerisch sind diese Illustrationen gleichgültig; Erwähnung verdienen sie wegen ihres entwicklungsgeschichtlichen Wertes: weil die letzten, aber sicher frühesten Blätter ungerahmte, mit hellenistischen Architekturformen ausgestattete, die vorderen aber in orientalischem Schmuckstil verzierte, ähnlich dem Rabulas, enthalten. Einer Darstellung, dem symbolischen „Lebensbrunnen", werden wir in der karolingischen Kunst wieder begegnen. Im übrigen ist Armenien nicht schöpferisch gewesen wie Syrien, sondern hat sich, kulturell ohnmächtig, nach Syriens und Palästinas Eroberung durch den Islam eng an Byzanz angeschlossen.

Konstantinopel selber, die Hauptstadt, hat bis gegen Ende des ersten Jahrtausends künstlerisch nicht eben viel zu bedeuten neben den Provinzen. Sie hielt sich zu lange damit auf, die grundverschiedenen Völkerschaften, die als Angehörige des weiten Reiches in ihr zusammenflossen, einander anzugleichen. Es waren starke einigende Elemente vorhanden: ein Kaiserhof, der mit seinem undurchbrechlichen Zeremoniell, mit seinem „Byzantinismus", eingehüllt in schier überirdischen Prunk, dem Geschmack der asiatischen Untertanen schmeichelte, die Sinne der halb- und dreiviertels-barbarischen Slawen und Germanen aus dem Norden aber blendete. Da war ein Beamtenstaat mit großartig organisierter Finanzwirtschaft und Verwaltung, reguliert durch Justinians Corpus juris, ihr zur Seite ein stets schlagfertiges Heer, dessen Offiziere der Landadel, dessen Mannschaften die kleinen Bauern und weit hergeholte, also

mit den Bürgern selber nicht verbundene Söldner stellten. Da war schließlich — aber nicht zuletzt — die Staatskirche, deren starre Unwandelbarkeit — die beste Garantie für die des Staates — mit Strömen von Häretikerblut besiegelt wurde.

Daraus erwuchs ein glänzendes Staatswesen, von anderem Ansehen jedenfalls als das, was sich die landläufige Geschichtsbetrachtung unter „Byzanz" vorstellt. Was die Kräfte des Kapitals an Kultur hervorbringen können, das hat Byzanz geleistet, und noch mehr, nur eins fehlte: die Bodenständigkeit. Vielleicht deshalb, weil die Volkstümlichkeit so ganz fehlte. Darin waren die vorderasiatischen Provinzen, Syrien namentlich, im Vorteil. Von einer eigentlichen Mönchskunst — und die Mönche sind im frühen Mittelalter das volkstümliche Element in der Kultur — ist in Konstantinopel nicht viel zu spüren. Die orientalischen Mönche sammeln sich vielmehr nach dem Fall von Palästina, Syrien und Mesopotamien auf dem Berge Athos und gründen dort eine Mönchsrepublik. Nicht weniger als 20 große Abteien neben vielen Eremitenklausen sind über das Vorgebirge, die alte Chalkidike, zerstreut, und man schätzt, daß 13 000 alte griechische Handschriften in diesem heiligen Bezirke niedergelegt sind. Die Syrer haben sicher den größten Anteil daran.

Vom Berge Athos hat man eine Psalterhandschrift geholt, die 1847 ins Kloster des Hl. Nikolaus in Moskau gekommen ist, nach ihrem ersten russischen Besitzer der „Chludoff-Psalter" genannt. Es sind kleine, leichte, dilettantische Federzeichnungen, die am Rand die Psalmen illustrieren, in wohlfeiler Ausführung, ohne alles Gepränge. Hinweise auf ihre Entstehungszeit bilden die polemischen Einschiebsel kirchenpolitischer Art. Das Mönchtum ist aus einem furchtbaren Konflikt mit dem Kaisertum als Sieger hervorgegangen. Der „Bilderstreit" hatte fast ein Jahrhundert lang den Hof, die Bischöfe, die Mönche in einen wütenden Kampf hineingezogen. Kaiser Leo III., der Isaurier, hatte angefangen. Geschwächt durch den Verlust der asiatischen Provinzen, mußte er auf ein strafferes Zusammenhalten der Kräfte im Innern denken. Mit dem jungen Islam, aber auch mit den Juden mußte man rechnen. Um sie für die Staatskirche zu gewinnen, entschloß sich der Kaiser zu einem Kompromiß. Er wollte den Hauptanstoß für sie, die sichtbare Nachbildung Gottes in Menschengestalt, beseitigen und verbot deshalb die heiligen Bilder in den Kirchen seines Reiches. Die Mönche, in deren Händen die Pflege der bildenden Künste lag, konnten sich

ihre vornehmste Aufgabe unmöglich entreißen lassen, aus ideellen Gründen so wenig wie aus rein pekuniären, und es gab etwas wie den Prototyp des Kulturkampfes. Die Kaiser konnten mit ihrer unbeschränkten äußeren Macht Patriarchen, Bischöfe, Presbyter und Mönche ins Elend stoßen, einkerkern, hinrichten, und das haben sie auch ausgiebig getan — aber hinter den Mönchen stand das Volk, ja standen die Frauen des kaiserlichen Hofes selber, die sich im allgemeinen ein übles Renommee verschafft haben. Zwei römische Päpste nahmen gegen die bilderfeindlichen Konzilsbeschlüsse, die die byzantinischen Kaiser diktiert hatten, Stellung und legten damit den Grund zu der Kirchenspaltung von 1054. Ein Weib entschied schließlich den Streit zugunsten der Mönche und zugunsten der Kunst, die Kaiserin Irene, die nach ihrem Tode heilig gesprochen wurde, trotzdem sie ihrem eigenen Sohn hatte die Augen ausstechen lassen.

Im 9. Jahrhundert nahmen die Kaiser noch einmal den Kampf mit den Mönchen auf, und abermals mußte eine Frau ihre Sache retten, Theodora.

In diesen schweren Zeiten, da es den Mönchen an Kopf und Kragen ging, schrieb man in den Klöstern gern die Psalmen ab. Der Hilfeschrei des bedrängten Psalmisten — man nahm an, es sei David selber gewesen — seine Kampf- und Siegeslieder kamen so recht aus der Stimmung heraus, in der sich die Kopisten befanden. Möglichst wortgetreu und literarisch — und recht unkünstlerisch — folgte der Illustrator jeder Zeile des Textes und konnte es sich nicht verkneifen, seinen frommen Zorn an den Bedrängern, an allen Feinden der Rechtgläubigkeit überhaupt, auszulassen. Der Erzketzer Arius wird von einem orthodoxen Priester ins höllische Feuer gestoßen, eine Anmerkung zum 33. Psalm. Und die „Versammlung der Boshaften" im 25. Psalm, Vers 4 und 5, ließ sich trefflich auf das bildervernichtende Konzil von 815 deuten, das „Ikonoklastenkonzil" unter Leo dem Armenier. Oben erscheint mit einem Christusbild in der Hand der von ihm abgesetzte Patriarch Nikephoros, während auf Befehl des neuen, Theodotos, zwei Priester ein Fresko von Christus übertünchen. Die Blutflecken auf dem Hintergrund sagen das übrige. Das Übertünchen eines heiligen Bildes wird, um ihm das infamste Schandmal aufzudrücken, der Kreuzigung Christi als Gegenstück an die Seite gesetzt.

Die Verwendung von Psalmstellen als Hinweise auf die evangelische Geschichte ist allgemeiner kirchlicher Gebrauch — so vorsichtig die mönchische Psalterredaktion sonst theologisch-allego-

rischen Spitzfindigkeiten, eben weil es sich um Bücher fürs Volk handelte, aus dem Wege ging. Die gelehrten Bücher der Byzantiner dagegen sind voll von den abgeschmacktesten Spintisiereien, wie etwa darüber, ob Christus zwei Willen gehabt habe oder nur einen. Der abendländischen Scholastik blieb nach dieser gelehrten Arbeit kaum noch etwas Neues zu tun. (Das Beispiel müßte vor der Überschätzung der Wissenschaft warnen; wer weiß, wie man später über die Idole unserer monistisch angefaulten Zeit lächeln wird?)

Die mönchischen Psalterillustrationen haben, schon allein, weil sie jede dichterische Vorstellung meinen ins Bildmäßige übertragen zu können, einen Stich ins Groteske. Es sind Illustrationen im eingeschränktesten Sinne: ohne den Text bleiben sie meist unverständlich. Ja, man muß, wenn es sich um aktuelle Darstellungen handelt, um Polemik, außerdem noch die Zeitgeschichte zuhilfe rufen.

Mit hellenistischem Geist haben diese Psalterillustrationen vom Athos fast nichts mehr zu schaffen. Antike Vorstellungen sind bisweilen bis zur Unkenntlichkeit umgeformt oder verstümmelt. So die Flußgötter, denen das Wasser statt aus einem Kruge in breitem Strom aus dem aufgesperrten Maule rinnt. Eine gewisse Frische und Beweglichkeit ist diesen oft unfreiwillig komisch wirkenden Zeichnungen nicht abzusprechen.

Wie die Psalterillustrationen im Abendland weitergewirkt haben, wird noch zu zeigen sein. Für die slawischen Völker, die Bulgaren, Serben, Rumänen, Russen haben sie geradezu kanonischen Wert gehabt. Tausend Jahre fast kann man ihr Weiterleben, das mehr und mehr zum Vegetieren herabsinkt, in den Ländern Osteuropas verfolgen. Auch äußerlich ist die Kanonisierung erfolgt: im 13. Jahrhundert ist vom Athos ein „Malerbuch" ausgegangen mit Vorschriften für die religiöse Malerei, die ganz dieser Illustrationsart entsprechen.

Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch die Buchmalerei wie die Schwesterkünste, wie vor allem die Architektur, im Dienste des Kaiserhofes geübt worden wäre. Für die bautechnischen Aufgaben war Vorderasien, die Heimat des Gewölbebaus, herangezogen worden. Justinian hatte sich im 6. Jahrhundert die Architekten für die Hagia Sofia aus Milet und Tralles verschrieben. Vielleicht ist auch in Kleinasien der berühmte Pariser Psalter abgeschrieben und illustriert worden. Ebensogut kann er in Konstantinopel selber entstanden sein.

Er spiegelt deutlich den großen kulturellen Umschwung der Hauptstadt wieder. Den Hellenismus, der von den asiatischen Provinzen schon vor ihrem Anheimfallen an den Islam allmählich abgestreift worden war, nahm um so entschiedener Byzanz auf. Man gab auch äußerlich zu erkennen, daß man sich als griechisches Kaisertum fühlte. Ein Archaisieren griff in der Sprache Platz. Ein Archaisieren auch in der Malerei. Im 9. und 10. Jahrhundert erlebt sie ihre byzantinische Blüte.

Von der asiatischen Buchkunst nimmt sie die schmucke Umrahmung ihrer Bilder, von dem antik-hellenistischen Alexandrien die Muster für die darzustellenden Szenen. Wie für die Mönche galt es in den Schreibstuben des Hofes, die Kampflieder des Christentums, die Psalmen, mit Bildern zu schmücken. Aber man arbeitete hier in einem andern Geist. Man stellte gern Widmungsblätter mit dem Bildnis des Kaisers voran. Und man gab sich würdevoll, nicht grotesk, und man besaß Geschmack genug, um nicht die Buchränder mit kleinem Gekritzel zu beschmieren, sondern große farbenprächtige Bilder auf ganzen Seiten dem Texte entgegenzusetzen. Das war die vollkommenste Lösung der buchtechnischen Frage.

Natürlich mußte bei der Beschränkung der Bilder auf wenige große Blätter auch eine andere Art der Illustrierung gewählt werden. Anstatt wie ein Trabant hinter dem Text herzugehen, suchte sich der Miniator im ganzen Bereich des Alten Testaments, aus der Geschichte des Moses und Jonas so gut wie aus der des Psalmdichters David, Vorwürfe für seine Historienbilder. Und nach echter Gelehrtenmanier füllt er die Bilder mit allegorischen Gestalten, die fast die handelnden Personen verdrängen. (Wie zäh sich diese Unsitte des Allegorisierens erhalten hat, lehren die Bilder von Peter Paul Rubens aus dem Leben Heinrichs IV. und der Maria Medici in Paris.) Wenn Davids Buße geschildert wird, so kniet eine Frau mit Nimbus in antikem Gewand mit einer schönen runden aber ausdruckslosen Gebärde im Betschemel hinter dem König, der zusammengekrümmt vorn auf dem Boden kauert, wie die Untertanen vor dem Kaiser kauern mußten. Auf einem Repräsentationsbild wie der Verherrlichung Davids, ursprünglich wohl als Titelblatt verwendet, läßt man sich die „Weisheit“ und „Profetie“ als Begleiterinnen des statuarisch mit dem Psalter in die Mitte gestellten Königs, über dessen Haupt die Taube des heiligen Geistes schwebt, gefallen. Empfindlich aber wird das Allegorisieren beim Durchgang der Juden durch das Rote Meer. Zwischen die von

Moses geleiteten Israeliten und die Ägypter drängen sich nicht weniger als vier allegorische Gestalten: „Die Nacht" mit Nimbus und Schleier in halber Figur am Himmel, darunter ein sitzender Mann, der zu ihr aufsieht: Eremos „die Wüste", unten im Wasser höchst überflüssig bis zu den Hüften eine nackte Frau, die ein Ruder schultert und von den Ägyptern wegeilt, „das erythräische Meer"; ein herkulischer, nackter Kerl, Bythos, „der Abgrund", reißt den sich sträubenden Pharao an den Haaren vom Pferd.

Alle diese Personifikationen sind für unsern Künstler ein unentbehrliches Hilfsmittel, sie erleichtern ihm die Schilderung von Handlungen, indem sie das Auge des Beschauers auf sich ablenken. Denn das Erzählen ist seine Sache nicht. Das verstanden die Syrer unendlich viel besser, der Künstler der Genesis und des Kodex von Rossano. Unser Miniator ist vielmehr dem hellenistischen Maler der „Genesis", dem „Illusionisten", verwandt. Er weiß allerdings noch mehr die Stimmungswerte der Landschaft zu verwenden: großartige Säulenarchitekturen, die ein bedeutend wahrscheinlicheres Verhältnis zu den davorstehenden Menschen behaupten, wechseln ab mit einem lieblichen Park (Gebet des Jesaias), mit idyllischem Hügelgelände, von Bäumen gekrönt, unter denen zur Seite der lauschenden „Melodia" der junge David die Harfe schlägt. Die Gesetzgebung des Moses dagegen spielt sich ab vor einem bizarr aufgetürmten Felsen. Die Bäume sind wie die Gebäude weit vollkommener, realistischer wiedergegeben als in der Genesis, und Farbe und Lichtbehandlung sind geradezu modern: mit Lasuren ist der Boden, sind die Gewänder farbig belebt, und selbst im Helldunkel hat sich der Miniator auf dem Bilde der aus dem Stadttor zu Jonas herausdrängenden Niniviten mit Glück versucht!

Und dabei ist er so rückständig, daß er auf dem nämlichen Jonasbilde den Profeten viermal, in vier verschiedenen Größen ohne jede perspektivische Begründung, aufführt. Auch sonst wird die kontinuierende Darstellung, eben weil sie eine illusionistische Landschaft als Hintergrund hat, recht peinlich empfunden. Die zweizonige Anordnung der syrischen Handschriften war Stil gewesen, ihre Vermengung mit der einheitlichen Kompositionsart, wie man sie aus pompejanischen Wandgemälden kennt, ist eine Zwitterbildung, ist Ratlosigkeit. Namentlich eine so rohe Formensprache wie auf der „Schilderhebung Davids" kann zu der Annahme verleiten, die guten Blätter — ein Beispiel: Jesaias Gebet zwischen „Nacht" und „Morgenröte" — seien einer älteren, vielleicht alexandri-

23. Zug der Juden durchs Rote Meer, aus dem Pariser Psalter.

nischen Vorlage nachgebildet, die schwachen dagegen, zu denen auch die Jonaslegende zu rechnen ist, vom Miniator selber erfunden. Die Einrahmung mit Zierborten — jede hat ein anderes Muster — zeigt immerhin die dekorative Fähigkeit dieser byzantinischen Buchmalerei; man wird an persische Teppichmuster erinnert.

Lehrreiche Beispiele für die repräsentative Hofkunst dieser Zeit liefert ein im Vatikan aufbewahrtes Evangelienbuch und ein „Menologium", beide aus dem 11., dem letzten künstlerisch bedeutenden Jahrhundert des christlichen Ostens. Mehr und mehr wird der kirchliche Charakter dieser Buchbilder betont, und immer

24. Gebet des Jesaia, aus dem Pariser Psalter.

deutlicher nähern sie sich den Mosaiken. Man wählt jetzt gerne Goldhintergrund und kehrt sich damit ganz von dem naiven Erzählungston des Alten Testaments und der vorderasiatischen Miniaturen ab. Die äußerste Pracht, die peinlichste Sorgfalt der Ausführung verleiten schließlich zu einer Überschätzung der Form, zu einer frostigen Glätte.

Davor bleiben eben noch knapp die Miniaturen in den vatikanischen Büchern bewahrt. Das „Menologium", eine Zusammenstellung von Heiligengeschichten — Marienpredigten, Legenden,

Gebete überwuchern allmählich die Bibelhandschriften — überzeugt in der Geburt Christi und der Anbetung der Könige von der hervorragenden Kompositionsgabe ihres Verfertigers. Beidemal werden die Hauptpersonen in Felsenhöhlen gesetzt, und beidemal sieht sich der Fels so unwahrscheinlich an, aber nicht weil er mit primitiver Unbekümmertheit, sondern im Gegenteil: weil er zu säuberlich präpariert erscheint. Eine gewisse Ängstlichkeit setzt die Bilder aus kleinen Stückchen sauber zusammen, während in der primitiven Kunst Syriens umgekehrt der Maler seinen Gegenstand keck und unbedenklich angepackt hatte. Auch in der Modellierung der Einzelgestalt weiß sich der Byzantiner nicht genug zu tun. Und doch passiert es ihm bei aller Genauigkeit, daß der Kopf des alten Königs auf der Anbetung fast von dem dünnen Hälschen abspringt, oder der des Joseph, den er in die Hand stützt, wie heruntergerutscht aussieht. Nicht, als ob man den philiströsen Maßstab der „anatomischen Richtigkeit" an die Schöpfungen der alten Buchmalerei anlegen wollte. Die Fehler, die man in der Wiener Genesis stillschweigend hinnimmt, die dort gleichsam vom Stil des Ganzen heiliggesprochen werden, die fallen in einem formal orientierten aus der Gesamthaltung des Bildes empfindlich heraus. Si duo faciunt idem, non est idem. Ähnlich empfindet man den Kropf des heiligen Lukas, der neben seinem Schreibpult sitzt. Und man frägt sich: warum macht der sich's nur so schrecklich unbequem? Anstatt sein Schreibpult hinten zu benützen, zieht er das dicke Buch auf der einen Seite in die Höhe, so daß es gerade mit einer Kante noch auf seinem Schoß liegt! Wozu die Ziererei? Und dabei ist die Miniatur in Zeichnung und Kolorit ein wahres Prachtstück; in Gewandbehandlung und Modellierung erstaunlich.

Die slawischen Völker des oströmischen Reiches sind an der byzantinischen Hofkunst vorbeigegangen. Über den Athos holten sie sich die Bausteine für ihre Kunst aus Syrien, Jahrhunderte alte Vorbilder benützend. Sie allerdings haben nichts Neues hinzugetan. Den germanischen Völkern vielmehr war der Ausbau vorbehalten, denn auch sie haben an die syrische Kunst angeknüpft.

Byzanz, das im 11. Jahrhundert anfängt zu altern, hat sein Erbe noch lange bewahren müssen. Die edelste Nation des Abendlandes allein wußte dieses Gold zu münzen. Eine Art Rohstoff, blieb es noch jahrhundertelang liegen, bis die Italiener reif waren, die Erbschaft anzutreten. Die Ruinen Roms in Ehren — aber aus ihnen allein wäre die Renaissance nie erstanden. Der Schatz des

Hellenismus, und das ist der wesentliche Inhalt der Antike überhaupt, lag in Byzanz begraben. Und Byzanz mußte untergehen, damit er in Italien ans Licht kam. Man kann in der Kulturgeschichte so gut wie in der Naturwissenschaft von einer Erhaltung der Energie reden.

Die Wirtschaftsgeschichte des italienischen Mittelalters muß man betrachten, um über diese Verwandlung der Antike in die Renaissance Aufschluß zu erhalten. Die Seestädte Pisa, Venedig, Genua, durch Truppentransporte während der Kreuzzüge groß geworden, nisten sich in der Levante ein, ja blockieren gelegentlich Konstantinopel selber. Byzanz ist ihr Bollwerk gegen die Konkurrenz, gegen die Türken. Und Byzanz ist gleichzeitig ein vorzügliches Ausbeutungsobjekt. Pisa wird dann durch Florenz abgelöst, und in Florenz bereitet sich die Renaissance vor, gefördert vom Humanismus. Byzanz kann man sich vorstellen wie eine Ruine: die Italiener brechen die schönsten Steine heraus und fügen sie in ihrem eigenen Lande nach ihrem Sinn neu zusammen. Nie ist eine Erbschaft klüger genützt worden.

25. Mirjam tanzend, aus dem Moskauer Chludoff-Psalter.

26. Geburt Christi, aus einem „Menologium“ im Vatikan.

II. Die Miniaturmalerei des Abendlandes unter orientalischem Einfluß

Strzygowski berichtet von zwei merkwürdigen Erzbildwerken im Dom von Aachen, einer Bärin und einem Pinienzapfen. Die Aachener nennen sie „Wölfin“ und „Artischoke“. Das Volk also weiß mit diesen Dingen nichts anzufangen. Wie Fremdkörper nehmen sie sich in der nordischen Umgebung aus. Das Tier ist ein antik-hellenistisches Gußwerk, der Pinienzapfen zwar erst aus den Tagen des Abtes Udalrich, aus dem 11. Jahrhundert, aber es weist tief in den alten Orient hinein. Vier Ringe, auf denen kleine Männer reiten, durchbohren seine Ecken: die Paradiesesflüsse. Er hat demnach ehemals als Wasserspeier gedient. Von Springbrunnen mit solchen Pinienzapfen als Krönung wird berichtet, sie hätten im Atrium von Basiliken in Konstantinopel gestanden. In Ravenna, dieser rein orientalischen Kolonie — sie ist eher syrisch als byzantinisch zu nennen — findet sich der Pinienzapfen im Theodoramosaik von San Vitale und als Aufsatz einer Säule im Vorhof von S. Apollinare Nuovo, an dem Platz, wo ehedem der Reinigungsbrunnen gestanden haben muß. Dazu stimmt eine Reliefdarstellung und

eine byzantinische Miniatur aus Venedig mit den syrischen Pfauen über einem Brunnen, der von dem nämlichen Pinienzapfen gespeist wird.

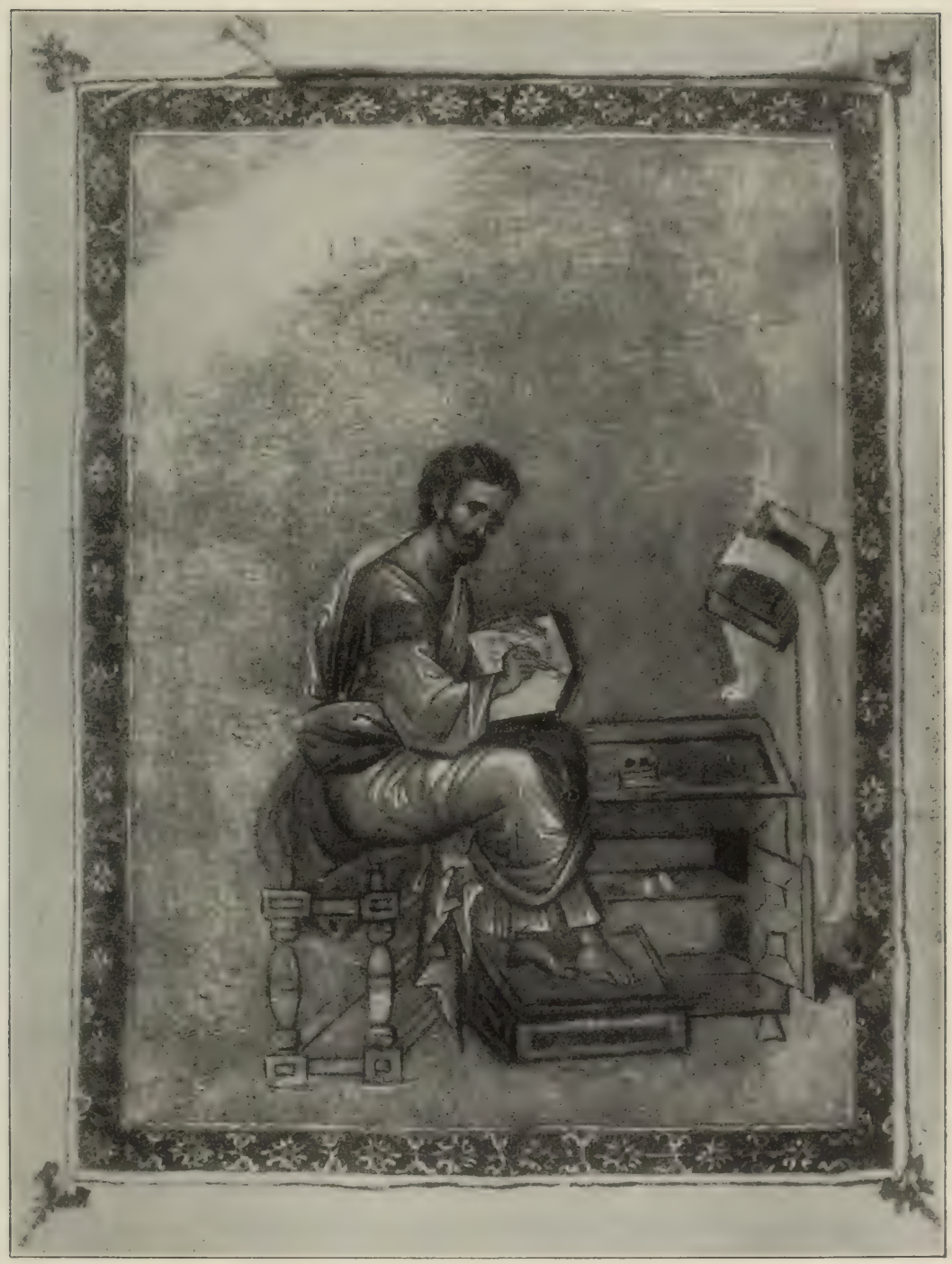
Eine scheinbar kühne Kombination gibt Aufschluß über die Herkunft des Motivs. Die geflügelten Genien in Niniveh, die die assyrische Kunst als Torwächter verwendet hat, besprengen mit Pinienzapfen aus kleinen Kesseln — der Weihwasserkessel mag daraus entstanden sein — den Eingang zum Palast. Sie haben, wie im christlichen Abendland der heilige Michael, die Aufgabe, böse Geister von der Schwelle zu bannen. Auch bei den Römern wird in vorchristlicher Zeit die Pinie dekorativ verwendet. Beispiele sind der Zapfen aus dem Vorhof der alten Petersbasilika in Rom, heidnischen Ursprungs, und die „Zirbelnuß" auf korinthischem Kapitell, das uralte Wappenbild von Augsburg, der Augusta Vindelicorum. Es ist leicht möglich, daß schon die Römer sich das Ziermotiv aus dem Orient geholt haben, etwa auf dem Weg über einen orientalischen Kult.

Jedenfalls führt uns die Betrachtung der nordischen Kunst im karolingischen Zeitalter mitten hinein in orientalische Stilprobleme. Es ist nicht leicht, ein klares Bild zu gewinnen von dieser karolingischen Epoche. Oberflächliche Historiker haben den unglücklichen Namen der „Karolingischen Renaissance" geprägt. Man kann bei ihnen lesen, Karl der Große habe den Schatz der antiken Formen aus dem Dunkel hervorgezogen und für seine Franken nutzbar gemacht, damit die mittelalterlich-nordische Kultur begründend. Hätten die Herren sich die Denkmäler auf ihre Abstammung hin ein bißchen genauer betrachtet, so hätten sie so etwas nicht behaupten können. Karl der Große hatte lebendigere Quellen für die Zivilisierung seines Reiches als die lateinisch-griechischen. Einzelne antikisierende Elemente wie die Säulenkapitelle an der Vorhalle von Lorsch beweisen nicht viel. Interessanter sind die dekorativen Dreiecksgiebel darüber. Sie werden in der römischen Architektur nicht zu finden sein, wohl aber in der christlich-orientalischen. Wenigstens schmückten die Syrer die Handschriften des Evangelienkanons damit, anknüpfend an den heimischen Kirchenbau. An der spätromanischen Klosterkirche von Murrhardt in Schwaben kommen sie wieder vor. Karls Untertanen brauchten eine christliche Kultur, und es ist dem Herrscher, der die Sachsen zu Tausenden abschlachtete, um die übrigen zur Religion der Liebe zu bekehren, gewiß nicht eingefallen, sie mit den Segnungen der alten Griechen

und Römer zu beglücken. Und wo hätte er sie denn hernehmen sollen? Rom selber war ja damals durch und durch byzantinisiert. Zugegeben selbst, daß er für seine höfischen Prunkbedürfnisse auch nach der hellenistischen Antike schielte, wie sich an manchen Handschriften erweisen läßt, überragend ist doch der Einfluß der syrisch-christlichen Kunst. Mehr als in Rom konnte er in Ravenna Anleihen machen.

In diesem Ravenna kristallisiert sich die Kunst des Morgenlandes auf italienischem Boden. Kaiser Justinian hatte den Ehrgeiz, das alte römische Reich wie vor der Teilung in die Ost- und Westhälfte wiederherzustellen. In der Tat ist Rom über 200 Jahre lang, bis 752, byzantinisches Eigentum gewesen. Kulturell wichtiger ist der Sitz des oströmischen Exarchen, Ravenna, geworden. Der Exarch zog griechische Beamte hierher; schon vorher waren alle Bischöfe Syrer. In Rom selber bedeutete die politische Veränderung keine Neuerung im Kulturleben. Von Anfang an waren Orientalen auf dem Stuhl Petri gesessen: bis zum Ende des 8. Jahrhunderts werden nicht weniger als vierundzwanzig gezählt. Im vierten, da man viel christliche Sarkophage arbeitete, wurde der päpstliche Hausgottesdienst griechisch abgehalten, und in der gleichen Sprache sind die Grabschriften der Päpste abgefaßt. Narses, Justinians Statthalter, stiftete ein griechisches Kloster in der ewigen Stadt für zilizische Mönche, die griechische Kirche der Heiligen Philippus und Jakobus wurde seine Hofkirche. Immer enger und freundschaftlicher wurden die Beziehungen zwischen Rom und Syrien; in einer dogmatischen Zwistigkeit, dem sog. Osterstreit, schlossen sich Edessa und Syrien sogar gegen Byzanz an Rom an. Ein armenischer Bischof beschrieb seinen Schäfchen in syrischer Sprache um 540 die päpstliche Stadt, und römische Kirchen wurden Grundbesitzerinnen in den Gemarkungen von Tarsus in Zilizien, von Antiochia in Syrien, von Alexandrien. Die Wallfahrten nach dem Morgenland taten ihr übriges, um die Beziehungen stets lebendig zu erhalten.

Wenn Rom politisch wichtiger wurde in Italien, Ravenna hatte kulturell den Vorzug. Seine Architekten, seine Mosaikkunst, seine Stein- und Elfenbeinplastik wurden allgemein geschätzte Vorbilder im christlichen Abendland. Man brauchte nicht nach Ravenna zu pilgern, um diese Wunderwerke kennen zu lernen: syrische Mönche und syrische Händler durchzogen Gallien, Spanien, Germanien, ja selbst England und Irland. Wie ehemals die Phönizier, drangen sie über Marsilia ins Land ein. Mailand war die zweite Eingangs-



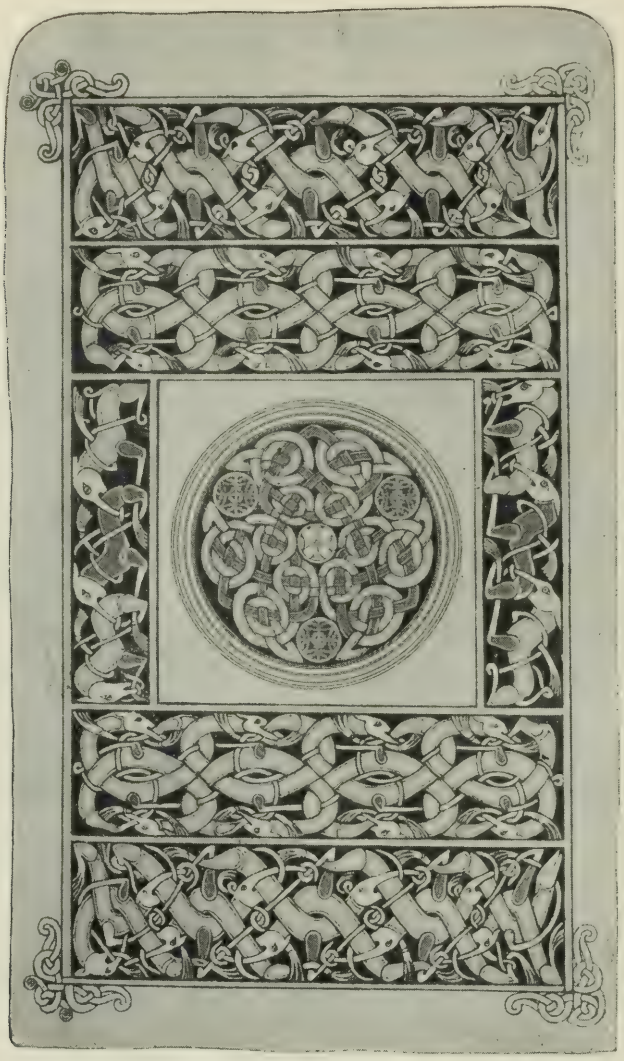
27. Der Evangelist Lukas, aus einem byzantinischen Evangeliar im Vatikan.

pforte. Gallische Städte wie Orléans haben ganze syrische Kolonien gehabt. Ihre Handelsware bestand in Stoffen, Goldschmiedearbeiten, Elfenbeintäfelchen, Elfenbeingeräten. Handschriften werden sie wohl auch mitgeführt haben, aber mehr noch haben die Mönche diese Mission erfüllt. Die Elfenbeintafeln mit Schnitzwerk wie am Bischofsstuhl des Maximian in Ravenna, mit kleinen Darstellungen aus dem Leben Jesu, verwendete man dann als Bucheinbände für kostbare Evangelienhandschriften, und die Edelsteine in kunstvoller Fassung und Emaillenmedaillons — Cloisonnéarbeit — erhielten dieselbe Bestimmung. Die heiligen Bücher, Evangelien und Psalter, sind für die Halb- oder Dreiviertelsbarbaren des Nordens verehrungswürdige Kostbarkeiten gewesen, mit deswegen, weil sie sie nicht lesen konnten.

Die Architektur eines Volkes pflegt die wichtigsten kulturellen Aufschlüsse zu geben. In Rom entstehen Rundbauten, bedeutendere noch in Ravenna: San Vitale. Die Vorbilder sind die „Martyrien", Gedächtnistempel für die Blutzeugen der Kampfzeit, die man in Syrien baute. Karl der Große wählte diesen Typus des „Martyrions" für seine Palastkapelle in Aachen. Ein zweites Beispiel für diese Entlehnung aus Syrien ist die Kirche von Germigny-les Prés, noch zu Karls Lebzeiten erbaut. Der Hufeisenbogen im Grundriß wie im Aufbau weist noch deutlicher als die Aachener Kapelle auf den Orient. Konstantinopel baut erst ein halbes Jahrhundert später in diesem Stil. Das heißt also nichts anderes, als: die karolingische Baukunst schöpft aus einer gemeinsamen Quelle mit Byzanz. Den syrischen Hufeisenbogen haben die Mauren von den Westgoten in Spanien übernommen. Die Germanen bauten syrisch auf der Pyrenäenhalbinsel, das zeigt die Tierornamantik — Pfauen besonders — wie man sie ähnlich in Ravenna verwendete. In späteren Jahrhunderten, im ausgebildeten romanischen Stil, ist der Hufeisenbogen noch anzutreffen in der Krypta zu Göllingen bei Sondershausen.

Genau besehen ist also Karls Werk nichts anderes als die staatliche Organisation einer Kultur nach christlich-orientalischem Muster. Der Versuch scheiterte an der gewalttätigen Methode, mit der er eingeleitet wurde. Die Mönche, die aus dem orientalisierten Rom kamen, hatten bessere Erfolge zu verzeichnen, weil sie behutsamer vorgingen und sich allmählich den Boden erkämpften. Deswegen mußte ihnen auch, als das ganze äußerlich so imposante karolingische Reich aus den Fugen ging, die Kulturarbeit aufs neue

28. Der Lebensbrunnen, aus einem byzantinischen Evangeliar in Paris.



29. Irische Ornamentik.

überlassen werden. Und sie behielten sie auch, so lange die romanische Epoche überhaupt dauerte — bis die abendländischen Völker mündig geworden waren und, der Zucht des Orients entwachsen, die Gotik heraufführten.

Langer, zäher Arbeit bedurfte es, um die Urkunst der germanischen Stämme zu einer der aus Asien eindringenden neuen Religion und Gesittung würdigen kulturellen Grundlage umzuformen. Sechs Jahrhunderte reichten dazu kaum aus. Man muß sich diese ungeheure Umwälzung nicht als etwas Selbstverständliches vorstellen. Das Blut der Glaubensboten, die aus Italien, dann aus Irland und England herüberkamen, ist nicht für die Kirche allein geflossen; auch für die neuzugründende Kultur.

30. Irische Ornamentik.

Unter diesem ganzen großen nordischen Barbarengemisch im vorkarolingischen Zeitalter, deren Zivilisation sich etwa mit der von heute, der Metallbereitung kundigen exotischen Völker vergleichen läßt, und an denen wie an einer Mauer die Kultivierungsversuche des römischen Reiches abgeprallt waren, ragen als die tüchtigsten und selbständigsten die Iren heraus. Im 5. Jahrhundert war das Christentum, vor den Angelsachsen gewichen, durch den heiligen Patrik und seine Gehilfen nach Erin herübergebracht worden. Aus ihrer Mitte reiste der heilige Kolumban mit seinem Schüler Gallus nach Gallien und begann sein Missionswerk mit Klostergründungen in Burgund. Man vertrieb sie dort und brachte sie darauf, den Rhein hinauf nach Alamannien zu fahren. Der Ala-

31. Irische Ornamentik.

mannenherzog Gunzo wies sie hinaus, „weil sie ihm die Jagd störten". So wanderten sie denn nach Süden weiter und gründeten das Kloster St. Gallen. Kolumban fand einen verständnisvollen Schutzherrn in Oberitalien, den Langobardenherzog Agilulf, der ihm um das Jahr 600 Bobbio bei Pavia schenkte, als Boden für eine Abtei. St. Gallen und Bobbio sind für die Buchmalerei in den folgenden Jahrhunderten bedeutsam geworden: von Bobbio aus verpflanzte sich eine besondere irisch-langobardische Schreib- und Malschule nach Monte Cassino, dem Mutterkloster der Benediktiner.

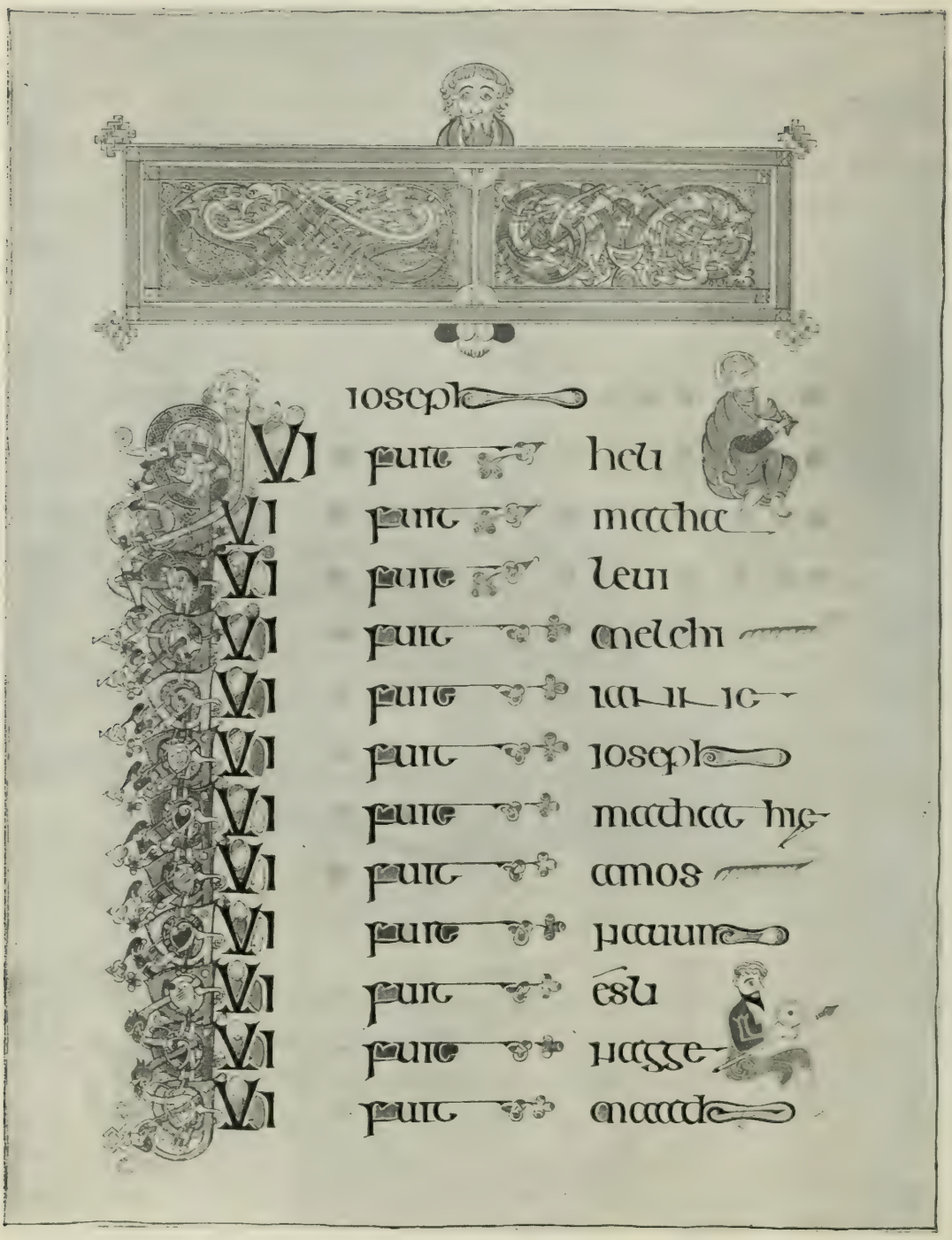
Überallhin, nach Gallien, zu den Alamannen, ja über die Alpen nach dem langobardischen Oberitalien und von da schließlich bis in den Süden hinunter trugen diese regsamen, geweckten Kelten

(immer noch sind die Kelten den schwerfälligeren Germanen voraus gewesen, wie ein Vergleich zwischen Franzosen und Deutschen lehrt) ihre Andachtsbücher.

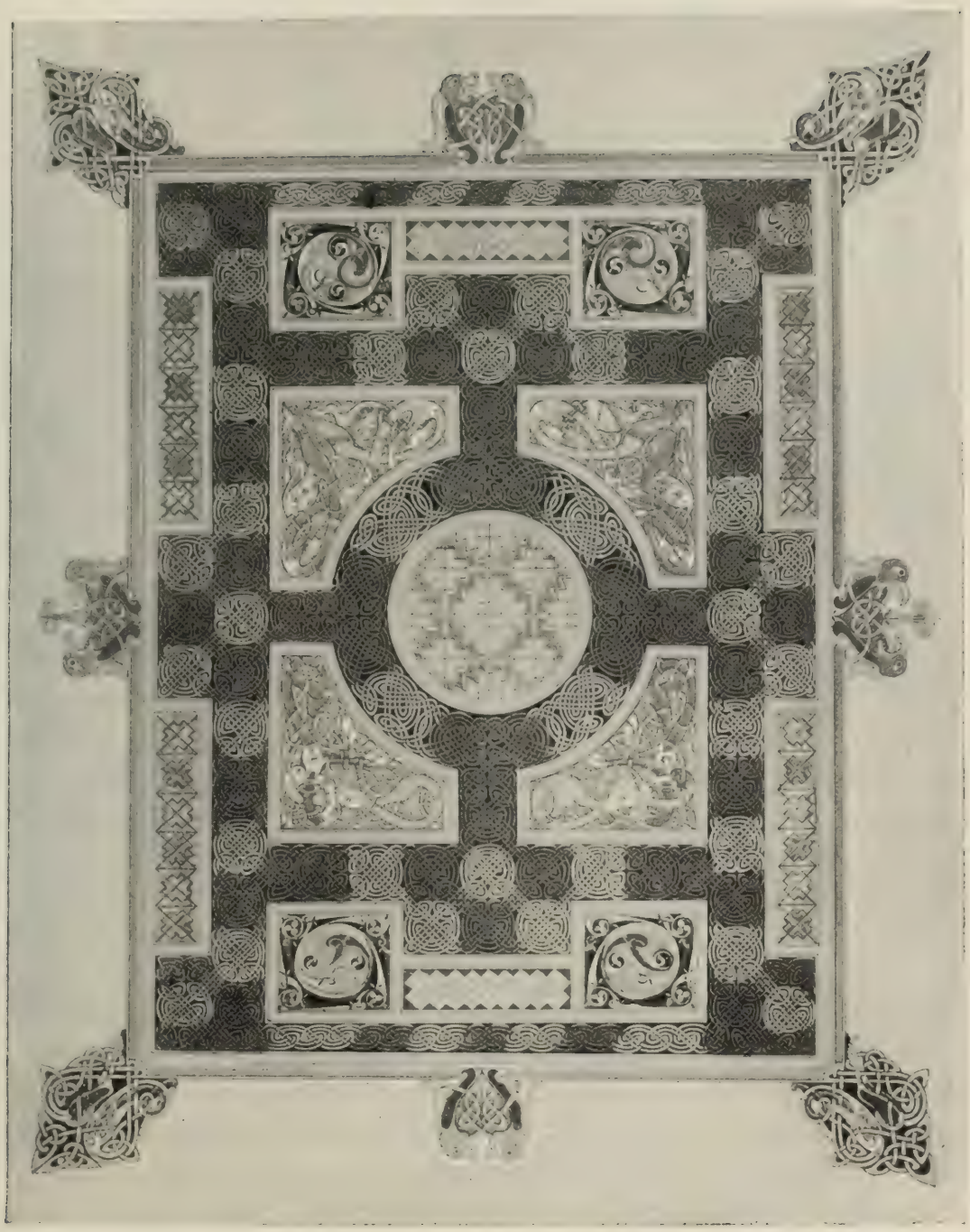
Die Iren waren mit einem entschiedenen dekorativen Talent begabt. Diese urwüchsige Begabung äußerte sich gleichermaßen in der Weberei wie in Leder- und Metallarbeiten, gleicherweise auch in der Buchmacherei. Ihre Stärke beruht also in dem engen Zusammenhang aller angewandten Künste, außerhalb deren eine „freie" gar keinen Raum hat. Ein gesunder Zwecksinn leitet sie als Künstler. Es ist dies dieselbe kunstgewerbliche Begabung, um die wir komplizierte Europäer die Südseeinsulaner beneiden, ganz zu schweigen von den Japanern. Die Iren sind von Haus aus Metall- und Lederarbeiter, und erst von diesen durchaus praktischen Techniken zur dekorativen Malerei aufgestiegen. Von dem Mönch Dagaeus wird berichtet, er sei nicht allein Buchschreiber, sondern auch Schmied gewesen. An den Resten uralter Kirchen erkennt man noch Spuren der megalithischen Bauweise: Fenster entstehen aus gegeneinander gelehnten rohen Steinblöcken wie in den altheidnischen Grabkammern. Ebenso lassen sich die Flecht- und Schlingmuster und die Spiralen — eine irische Besonderheit die trompetenförmig ausgezogenen — bis in die finstere Urgeschichte der Menschheit hinab verfolgen.

Mühsam genug werden sich diese alten Kelten, an den Holzbau gewöhnt, die Steinbearbeitung angeeignet haben. Andachtsstätten, nach der Vorväter Brauch unter freiem Himmel, wurden mit Hochkreuzen ausgezeichnet. Die figürlichen Vorbilder für die Darstellungen darauf aus der evangelischen Geschichte lieferten ihnen Geistliche, die auf dem Festland christlich-römische Sarkophage kennen gelernt hatten. Aber die Figuren werden keltisch umgebildet und in ein Gewirre von streng stilisierten Ziermustern, eben Flecht- und Metallmustern, eingesponnen. Dieselben Stilelemente finden sich auf Gürtelschnallen, dieselben, nur noch reicher und prächtiger, auf Bischofsstäben. Auch auf die Metalldeckel der Kästen gingen sie über, in denen man statt in einem Einband die Blätter der heiligen Bücher verwahrte, und von da auf diese Blätter selber war der Weg nicht mehr weit.

Natürlich konnten asiatische Kunsteinwirkungen nicht ferngehalten werden, als die Religion aus Asien eindrang. Aber die Kelten nahmen sie nur äußerst behutsam und mißtrauisch auf, in der Abwehr alles Fremden wiederum mit den späteren Franzosen



32. Irische Ornamentik.



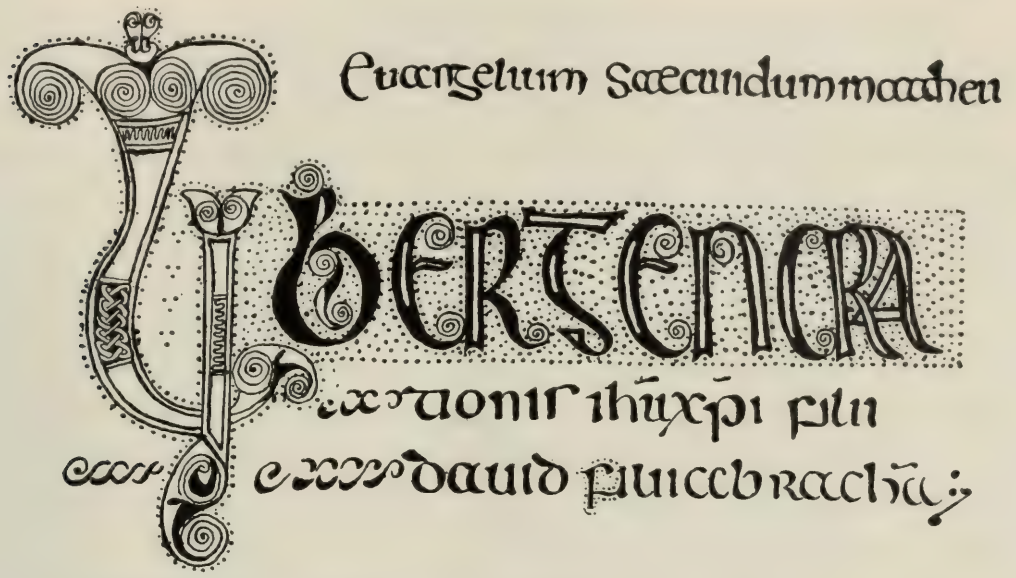
33. Irische Ornamentik.

34. Langobardisches Initial aus Monte Cassino.

vergleichbar. Bei den germanischen Völkern ist von einer derart reservierten Haltung keine Rede. Formal haben sie gewiß allerlei mit den Iren gemein gehabt, aber der Gehalt, der in den irischen Formen sich ausdrückt, das seelische Ferment haben sie ganz für sich. Ihr künstlerisches Verdienst ist von den Pangermanisten vom Schlage Richard Wagners und H. St. Chamberlains unterschlagen worden. Sie waren ein Volk von Dichtern. Für das ganze nordische Mittelalter haben sie die Sagenstoffe geliefert: von Artus, vom Gral, von Tristan. Mit der Ossianstimmung haben sie selbst noch in der Wertherzeit die Gemüter hingerissen. Sie müssen ein weicher, schwermütiger, phantastischer, durchaus religiöser Menschenschlag gewesen sein. Der keltische Geist wohl hat die Gotik ersonnen, nicht der germanische.

Die Vorliebe für die Tierornamentik teilen die Iren mit allen jugendlichen Völkern. Die Wikinger haben ihren Schiffen Drachengestalt gegeben. Fische und Vögel sind in armenischen Handschriften so gut zu Buchstaben umgebildet worden wie bei den Franken und Langobarden, ohne daß deswegen ein Einfluß von dort hierher auch auf die Buchstabenornamentik angenommen werden müßte.

Diese Tierbildungen lassen sich zu weit zurückverfolgen auf nordischem Boden, als daß es erst eines Anstoßes von außen bedurft hätte, um sie entstehen zu lassen. Die Ausbildung einer Buchstabenornamentik, namentlich für den Anfangsbuchstaben eines Abschnittes, die Initiale, bedeutet eine Neuerung für die Buchmalerei. In der orientalischen Kunst finden sich wohl Ansätze dazu, aber nichts, was als Vorlage angesprochen werden könnte.



35. Schriftseite aus einem irischen Evangeliar.

Mit einem selbständigen frischen Empfinden gehen die nordischen Völker Europas, allen voran die Iren, an die Lösung dieser neuen dekorativen Aufgabe. Die Schrift bekommt für sie einen ganz anderen Ausdruckswert als im hellenistischen Orient, wo man sich im großen und ganzen mit prächtiger Färbung: Silber und Gold für die Tinte, Purpur für den Pergamentgrund, zufrieden gegeben hatte. Die architektonische Umrahmung der Kanontafeln wird durch beweglichere Gebilde ersetzt. Die starren Streifen, mit denen ein Ziertitel eingefaßt wird, füllt man mit Riemenwerk und Bandflechten, dann aber auch mit geometrischen Mustern, namentlich mit dem beliebten Hakenkreuz. (Die geometrische Verzierungsweise ist allen primitiven Völkern gemeinsam.)

In dieses Schling- und Flechtsystem werden Tiergestalten mit hineingezogen, gleichsam eingesponnen: zwei Bänder durchkreuzen sich zwei-, dreimal, endigend oben in Tierköpfe, unten in Klauen und Schwänzen. Oder spiralisch gewunden, verbeißen sie sich in den eigenen Bandleib. Innerhalb dieser breiten Zierborten bringt man dann noch Tierinitialen unter: breite Bänder wiederum, in einen Fabelkopf auslaufend, und ganz gefüllt mit wild verschlungenem Geriemsel in einer davon abstechenden Farbe. Und gewissenhaft zieht der Miniator alle vier Klauenfüße aus dem Buchstabenkörper heraus. Eine einzige Initiale nimmt ein halbes Blatt ein. Gern wird auch der Umriß des Zierbuchstabens mit zahllosen kleinen Tupfen — Nagelköpfen ursprünglich — verfolgt.

Die Menschengestalt selbst muß sich diese Geometrisierung gefallen lassen. Entweder ganz von vorn oder streng im Profil werden die Figuren symmetrisch in die Fläche gestellt. Die Säume und Falten der Gewänder laufen ganz regelmäßig zu und bilden Zacken oder Kurven oder Schlingungen wie das Geriemsel der Randleisten. Aus Kringeln bestehen die Haare, aus parallel gelegten Bändern die Bärte. Man lächelt wohl über die Gesichter, in denen Augenbrauen, Nase und Mund linear zusammenhängen, weil man sich an die Versuche in alten Witzblättern erinnert, ein menschliches Antlitz in einem Zuge zu zeichnen. Man hat auch gelächelt, als man die ersten japanischen Farbenholzschnitte vor Augen bekam und es nicht für nötig gehalten, derlei als hohe Kunst zu werten. Unsere Stellung zur japanischen Kunst hat sich aber sehr geändert, und wenn nicht alle Anzeichen trügen, werden wir wie zu aller primitiven, ornamental stilisierten Kunst auch zu den altirischen Versuchen, mit den Mitteln der strengsten, aus handwerklicher Übung gewonnenen Flächenkunst die Ausdruckswerte der Erscheinungswelt umzubilden, ein näheres Verhältnis gewinnen. In der einheitlichen Gestaltung von Schrift und Bild haben diese halb barbarischen Kelten vielleicht das höchste geleistet.

Die Evangelisten mit ihren Symbolen wurden wie in Byzanz so auch in Irland gern dargestellt. Der Evangelist Matthäus ist in einem Evangeliar von St. Gallen wie mit lauter Nägeln beschlagen, selbst den regelmäßig verschlungenen Bart zieren diese Tupfen. Aber die irischen Miniatoren gingen auch über ihr eigentliches Gebiet, das Zuständliche, hinaus und versuchten den Orientalen die heiligen Geschichten nachzuerzählen. Die Anordnung von Longinus und dem Kriegsknecht mit dem Ysopstab unter dem Kreuz von Golgatha haben sie übernommen, aber alles: Gesichter, Haare, Gewänder, ornamental umgearbeitet. Christus, der bei der Gefangennahme im Hauptwerk der irischen Buchmalerei, dem Book of Kells, von zwei kleinen Männern angepackt wird, streckt die Arme steif von sich ab, genau wie die Tiere in den Initialen ihre Klauenfüße. Als das dekorativ reichste und geschmackvollste unter diesen irischen Werken gilt das Book of Lindisfarne. Beide sind im 8. Jahrhundert geschrieben. Der alte Waagen hat sich in seinem 1837 erschienenen Buche „Kunst und Künstler in England“ (I, S. 135) über das Book of Lindisfarne so geäußert: „Bei den mit einer Art Geriemsel verzierten Rändern und den Anfangsbuchstaben ist das Unglaubliche von Feinheit und Sicherheit geleistet und die Erfindung der Ver-

36. Schriftseite aus einem irischen Evangeliar.

schnörkelungen mit häufig eingemengten Drachenköpfen nicht allein sehr künstlich, sondern auch sehr zierlich. Dabei machen die hellen, durchsichtigen Farben des Geriemsels, hellgelb, rosa, violett, blau, spangrün, auf dem schwarzen Grunde eine sehr hübsche Wirkung, so daß diese Verzierungen an Sauberkeit, Präzision und Feinheit alles übertreffen, was ich der Art in Denkmälern der verschiedenen Nationen des Kontinents gesehen habe. Unter den oft sehr stark aufgetragenen Farben ist nur das Rot und Blau eigentlich deckend. Gold ist nur in sehr kleinen Teilchen gebraucht."

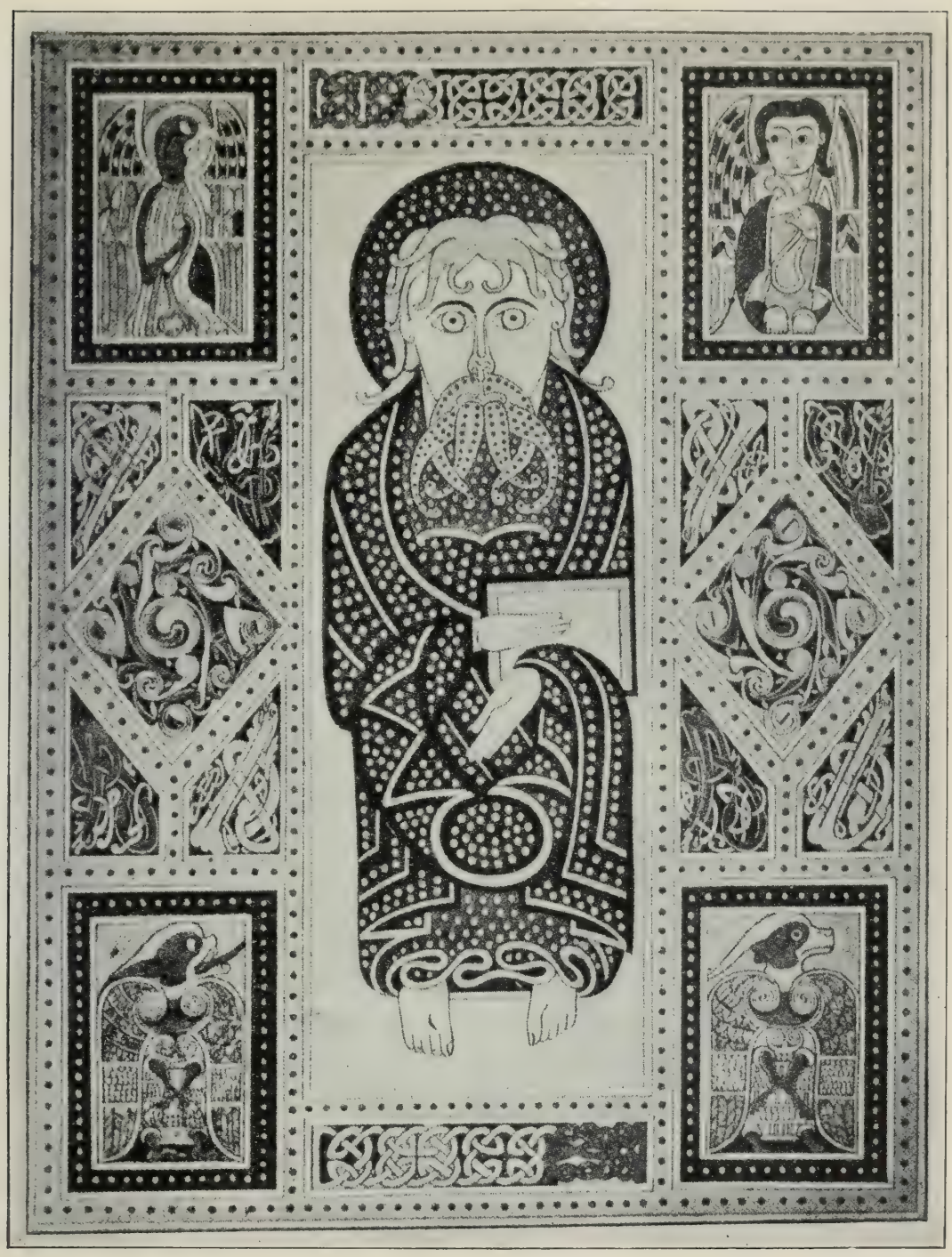
Die Scheu vor dem Gold unterscheidet die irische Miniaturmalerei scharf von der karolingischen, die darin, einem barbarischen Prunkbedürfnis folgend, sich oft übernimmt. Auf irischem Boden

hatte die Kunst nicht mehr lange Gelegenheit, sich weiter zu entfalten: die kräftigeren germanischen Angelsachsen sogen sie allmählich auf.

Vom 9. Jahrhundert ab geriet die altkeltische Buchkunst in Verfall, auf dem Festland dagegen, in den zahlreichen Klöstern Frankreichs, Deutschlands und Italiens, die den irischen Glaubensboten ihr Dasein verdankten, ist sie, allerdings auch nicht unverfälscht, das ganze romanische Zeitalter hindurch wirksam geblieben. Mauresmünster und St. Germain, Bobbio und Mailand bekamen irische Bücher. Die Könige und Prinzen Frankreichs legten den Kanonikereid in Tours auf ein irisches Evangeliar ab, und von St. Gallen wird ausdrücklich bezeugt, es habe dort „libri scottice scripti" („schottisch" und „irisch" wird auf dem Festland häufig verwechselt) gegeben.

Die Angelsachsen waren künstlerisch weniger originell, überhaupt für orientalische Einflüsse viel aufnahmebereiter. Sie kokettierten gern mit griechischen Ausdrücken, sprachen vom „Agios Matthaeus" und „Agios Lucas"; ihre Könige prunkten mit griechischen Flittern wie die deutschen Duodezfürstchen im 18. Jahrhundert mit französischen. „Ego Edgar totius Albionis basileus", und „Ego Edredus basileus Anglorunn" kann man lesen. Da wird es denn nicht wundernehmen, wenn man in einem Gebetbuche, dem Benedictionale des Bischofs Aethelwold von Winchester, die sorgsame Kopie von byzantinischen Miniaturen findet.

Das Byzantinische bezogen die Angelsachsen aus zweiter Hand, über Rom. Indessen war die ewige Stadt so sehr orientalisiert, daß von lateinischen Zutaten in der Kunst kaum die Rede sein konnte. Lateinisch ist die Vorliebe für unbärtige Menschen: Christus erscheint wie in den Katakomben gern jugendlich und bartlos auch in den Handschriften, selbst Gottvater wird so dargestellt in der Bibel Karls des Kahlen. Die semitischen Typen des Orients werden klassisch umgearbeitet. Oder ein Grabdenkmal ersetzt eine Höhle, oder Christus sitzt rittlings auf dem Esel, statt im Frauensitz: so im Kodex von Rossano, wenn er in Jerusalem einzieht. Aber was wollen solch kleine Abänderungen beweisen gegenüber der Annahme des ganzen christlichen Bilderkreises aus dem Osten? Überdies hören wir von griechischen Bischöfen in England: Papst Vitalianus mußte den englischen Königen im Jahre 668 einen aus Tarsus stammenden Mönch, Theodor, als Erzbischof nach Canterbury schicken. Der Codex Bezae, der auf diesem Wege nach England,



37. Evangelist Matthäus aus einem irischen Evangeliar in St. Gallen.

zuletzt nach Cambridge, gelangt ist, enthält auf je zwei gegenüberstehenden Seiten den Text griechisch und lateinisch. In Rom findet man sogar das Kuriosum eines griechischen Glaubensbekenntnisses in lateinischen Buchstaben, und das noch im 9. Jahrhundert! So schwer also wich der Orient aus der Hauptstadt der abendländischen Christenheit zurück. Ja, in Unteritalien und Sizilien, die am längsten byzantinisch geblieben sind, soll heutigen Tages noch in manchen Ortschaften der Gottesdienst in griechischer Sprache gehalten werden.

Immer wieder sind Handschriften aus dem gräzisierten Rom nach England gekommen, namentlich im karolingischen Zeitalter, da Bischof Albert von York eigens zu dem Zweck nach Rom gefahren ist, um dort Bücher zu erwerben. Eines von diesen hochgeschätzten „römischen", d. h. lateinisch überarbeiteten griechischen Evangeliaren ist das Gregors d. Gr., in Cambridge aufbewahrt, das der Papst dem heiligen Augustinus gesandt hat. Es enthält sechs Bilder aus Christi öffentlichen Wirken und sechs aus der Passion. Dieselben Gegenstände sind in Mosaik an den Längswänden der Basilika S. Apollinare Nuovo in Ravenna behandelt, sechs hüben und ebenso viele drüben. Und die eigentümliche liturgische Umdeutung einer Person in den Parabeln auf Christus selbst ist hier wie im Kodex von Rossano zu beobachten. Im Evangeliar von Cambridge wird der Hausvater mit dem unfruchtbaren Feigenbaum in Christus verwandelt wie dort der barmherzige Samariter und der Bräutigam, den die klugen und törichten Jungfrauen erwarten. Eine lateinische Besonderheit ist allenfalls, daß der auferstehende Lazarus statt aus einer Höhle aus einem antiken Denkmal hervortritt.

Eine strenge Scheidung von nationalen Stilen erscheint für die vorkarolingische, ja selbst noch für die karolingische Epoche verfrüht. Eine nordische, wesentlich keltisch geartete Kunst steht der altchristlichen, wesentlich orientalischen, gegenüber. Unterteilungen wie merowingisch-fränkisch, langobardisch, westgotisch, angelsächsisch sind schwer durchzuführen. Die geometrische Ornamentik und die Tierinitialen sind — mögen Tierbuchstaben auch im 13. Jahrhundert in armenischen Handschriften vorkommen — nordische Merkmale. Undenkbar ist es überdies nicht, daß ausnahmsweise nordische Zierelemente nach dem Osten gedrungen wären, von orientalischen Mönchen nach Hause mitgebracht.

Die Aufnahme der orientalischen Buchkunst in den Klöstern des Abendlandes wird in romantischen Chronikberichten erzählt.

An die Küste der Normandie hätten zur Zeit, da Austrulph als Abt dem Kloster Fontanelle vorstand, zwischen 747 und 753 also, die Wogen eine Kiste angeschwemmt. Darin habe sich ein Evangelienbuch befunden „mit römischen Buchstaben", das Eigentum wohl eines Bischofs, der auf der Heimreise aus Rom Schiffbruch gelitten. Der Mönch Harduin habe das kostbare Buch abgeschrieben, er sei auch später eigens nach Rom gepilgert, um sich in der Kunst des Schreibens und Illuminierens zu vervollkommnen. Das geschah in der Zeit, als Pippin der Kurze von Papst Paul I. griechische Schulbücher geschenkt bekam. Die Mönche von Reichenau verliehen im gleichen Jahrhundert an den Bischof Egino von Konstanz einen griechischen Psalter zum Abschreiben; der Bischof konnte sich aber nicht wieder von ihm trennen. So hoch wurden die Bücher aus dem Orient geschätzt.

Manche Handschriften in lateinischer Sprache haben den Gelehrten schon harte Rätsel aufgegeben. Ihre Miniaturen waren eben so gar nicht lateinisch. Und doch mußte man annehmen, daß sie in abendländischen Klöstern entstanden waren, wie schon die Sprache bewies. Man war sich eben nicht von Anfang an klar über den internationalen Charakter der frühmittelalterlichen Kunst und registrierte, wenn auch mit einigem Kopfschütteln, diese eigentümlich reifen Werke, die mit den irischen Büchern so gar nichts gemein hatten, als germanische Kunst. Es handelt sich da vor allem um den Ashburnham-Pentateuch und den Utrecht-Psalter, jener, auf der Pariser Nationalbibliothek, nach dem ehemaligen englischen Besitzer, dieser nach dem Ort der Aufbewahrung benannt.

Wenn der Pentateuch auch in Oberitalien oder im Frankenreich oder, was am wahrscheinlichsten ist, in Spanien geschrieben und illustriert worden ist und hier manche Umbildungen erfahren hat, sein Urbild ist sicher orientalisch gewesen. Mönche in Bobbio oder in Tours hätten von sich aus dem Pharao in der Mosesgeschichte nicht so trefflich beobachtete Mohren als Gefolge gegeben, den brennenden Dornbusch, eine Dattelpalme, Kamele und die durstigen Schafe am Brunnen nicht so realistisch hingezeichnet. Die Trachten der Jüdinnen, ihr Kopfputz zumal, deutet gleichfalls auf unmittelbare Anschauung des Orientalischen. Höchstens die Männertracht hat der Kopist geändert, Kniehosen statt der aus Syrien bekannten Wadenstrümpfe angegeben. Sonst ist die ganze Anordnung: die ungesonderte Füllung der Bildfläche mit knappen Einzelszenen wie die freie Beweglichkeit der jüdisch gekennzeich-

neten Figuren entschieden orientalisch, vielleicht alexandrinisch. Es kann jüdische Illustrationskunst aus dem 3. Jahrhundert sein, die dann im 7. von nicht gerade geschickter Hand nachgearbeitet worden ist. Das ungebrochen frische Kolorit wird dem Kopisten gutzuschreiben sein. Es hat allerdings mit irischen Miniaturen mehr gemein als mit Werken wie die Wiener Genesis oder der Kodex von Rossano.

Wenn wir in den Illustrationen zum Ashburnham-Pentateuch jüdische Kunst vor uns haben, so müssen dieser allerdings realistische Tendenzen zugeteilt werden. Bei aller Flächenhaftigkeit der Darstellung wird in den Einzelheiten die Naturtreue angestrebt, am meisten in Lichtwirkungen: die Ziegel auf den basilikaförmigen Hallenbauten bekommen jeder einzelne seinen Schatten. Die genaue Angabe der Mauerfugen und der Profile an den Bögen der Stiftshütte, zwischen denen Vorhängchen und Lampen miteinander abwechseln, erinnert an die Genesisminiaturen. Man sieht, wie schwer es einem gemacht wird, diese christlich-orientalischen Kunstschöpfungen stilistisch einzureihen. Sie sind zwiespältig: dekorativ und realistisch gerichtet zugleich. Es ist verlockend, mit Strzygowski einen Faden zu spinnen vom Ashburnham-pentateuch bis zu Max Liebermann und somit die Juden überhaupt zu leidenschaftlichen Anhängern der Illusionskunst zu stempeln. Mit ihren übrigen Rasseneigentümlichkeiten würde sich diese Tendenz allerdings decken. Damit würden sie sich aber wiederum von dem Kunstwollen der asiatischen Völker, der Perser, der Araber, der Inder, der Ostasiaten, scheiden.

Die Bemühung, der Natur nahezukommen, findet sich in Vorderasien auch sonst. Es genügt, an die Dienerstatuen aus den ägyptischen Gräbern, an die Löwen, Pferde und Hunde auf assyrischen Reliefs zu erinnern. Und doch lassen auch diese Werke in ihrer strengen Stilisierung gewiß keinen ernsten ästhetischen Wunsch unerfüllt. Eine stilkritische Betrachtung wird vielleicht diese vorderasiatische: ägyptische, assyrische, jüdische und syrisch-kleinasiatische Kunst einschieben müssen zwischen die starr stilisierende Arabiens, Mittel- und Ostasiens und die ausgeprägt realistische, von Griechenland ausgehende.

Asien wird die Wiege der Menschheit genannt. Die Bestätigung für diesen Ehrentitel haben wir darin, daß die alten Kulturvölker, im Herzen Asiens, mit einer bewunderungswürdigen Selbstsicherheit bei der Urkunst, der linearen, ornamental gearteten und im

38. Himmelfahrt Christi, aus dem Benedictionale des Bischofs Aethelwold zu Cambridge.

Kunsthandwerk wurzelnden, verharrt sind. Wir Abendländer haben uns viel eingebildet auf den „Fortschritt" von der stilstarken Urkunst zum Realismus, wir haben uns müde gehetzt hinter der Natur her, und heute stehen wir vor dem künstlerischen Bankrott, den ein Böcklin, ein Klinger eher zu bestätigen als abzuwenden scheinen. Und mühsam tasten wir uns zu den Quellen der Kunst zurück, die Asiens glücklichere Völker kaum je verlassen haben . . .

Der Utrecht-Psalter ist in Hautvillers in der Diözese Reims im 9. Jahrhundert geschrieben und illustriert worden. Frühzeitig nach England gebracht, hat er dort die angelsächsische Buchkunst bestimmt. Dann galt er für verschollen und kam in Utrecht wieder ans Licht. Für seinen orientalischen Ursprung gibt es einen strikten Beweis. Die Stelle im 21. Psalm: „Sie haben meine Kleider unter sich geteilet und über mein Gewand haben sie das Loos geworfen" wird illustriert durch ein Kreuz mit den Marterwerkzeugen Christi, unter dem zwei Männer an einem Gewand zerren. Das tun sie bei einem Gerät, gebildet aus zwei Stangen mit zwei Querhölzern, in dessen Mitte ein Gefäß hängt. Die Erklärer haben sich genug abgequält, um diesen seltsamen Gegenstand zu deuten. Es ist nichts anderes als der Apparat, der im Zirkus den Start für die Rennwagen bezeichnete. Im ganzen Abendlande war etwas Ähnliches unbekannt. Man weiß, wie die Bevölkerung von Konstantinopel, aber auch der größeren Provinzstädte des griechischen Kaiserreiches, an den Spielen hing. Unbedenklich konnte der Miniator in seinem Kloster in oder nahe der großen Stadt an so populäre Bräuche anknüpfen. Die fränkischen Mönche dagegen zeichneten, gewiß ohne Verständnis, aus Respekt vor der hohen Kunst des Morgenlandes, auch diese Einzelheit der Vorlage getreulich nach.

Auch ohne diesen archäologischen Beweis müßte man auf eine morgenländische Vorlage für den Psalter schließen. Das Werk läßt sich ohne Zwang in die Psaltergruppe mönchischer Redaktion einreihen, als deren Vertreter wir den Chludoff-Psalter betrachtet haben. Mit ihm teilt er die Wortillustration, die Gepflogenheit der Mönche vom Athos, mit der Feder den Text zu verfolgen, mit ihm die Technik der Federzeichnung, die wohl auch wie beim Moskauer Psalter in der Vorlage farbig angetuscht war. Nur übertrifft er den Moskauer Kodex künstlerisch ganz bedeutend. Er hat überhaupt im Abendland nicht seinesgleichen. Springer wies noch triumphierend auf ihn hin und meinte: da sehe man, was die alten Angelsachsen, von der höfischen Tradition befreit, vermocht hätten, es

39. Die Mosesgeschichte aus dem Ashburnham-Pentateuch in Paris.

40. Aus der Geschichte Jakobs im Ashburnham-Pentateuch in Paris.

sei eine spontane Äußerung germanischen Kunstgefühls. Und dabei: wie ungermanisch ist doch alles in diesen Miniaturen! Schon die semitische Beweglichkeit und Aufgeregtheit dieser so nervös anmutenden Figuren. Es ist leichter, sie mit den Illustrationen des japanischen Mittelalters, des Yamatostiles etwa, zu vergleichen, als mit irgendeinem Werk des nordischen, vom karolingischen Kunstkreis ganz zu schweigen. (Dabei fällt mir Strzygowskis Beobachtung ein, daß manche Figuren auf den Fresken des arabischen, aber durchaus von syrischer Kunst abhängigen Wüstenschlosses Amra ganz japanisch wirkten. Zweifellos sind die Muster für menschliche Gestalten aus dem westlichen Orient nach Ostasien übertragen worden.) Wie die Japaner des Yamatostils haben die Menschen im Utrecht-Psalter unmäßig starke Bäuche, wie jene haben sie nach außen gebogene, gespreizte Finger, ja in der Illustration des 77. Psalms sind die hinteren Zuhörer größer als die am vorderen Bildrand — das ist die typisch japanische Perspektive, die den Blickpunkt des Zeichners hinter statt vor das Bild legt.

41. Die Einrichtung des jüdischen Gottesdienstes, aus dem Ashburnham-Pentateuch in Paris.

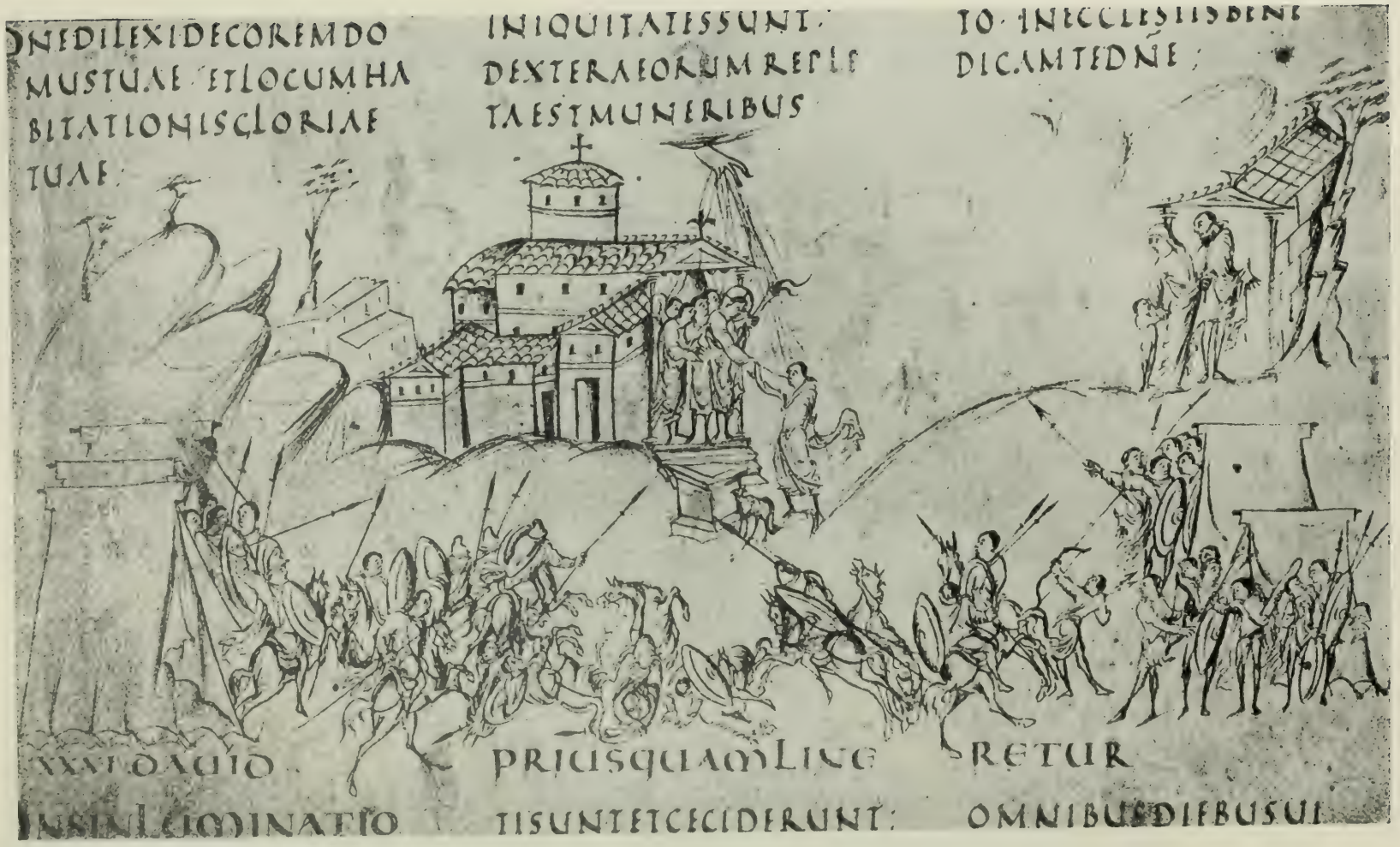
Mit diesem Vergleich mag es sein Bewenden haben. Wer spekulieren will, mag es mit Münsterberg halten, der dem Leonardo da Vinci auf Grund seines Felsenhintergrundes zur Mona Lisa die Kenntnis chinesischer Landschaftsmalerei zutraut. Reizvoller und anregender sind solche Hypothesen jedenfalls als die Kärrnersarbeit, mit der sich die Mehrzahl der Kunsthistoriker abmüht.

Buchtechnisch nehmen die Miniaturen des Utrecht-Psalters eine Mittelstellung ein zwischen denen der aristokratischen Psalter-

gruppe, dem Pariser Psalter etwa, und denen des Chludoffpsalters. Diese Federzeichnungen brauchen keine ganzen Blätter (dazu ist die Technik nicht repräsentativ genug), aber sie entwickeln sich doch auch wieder breiter und bedeutungsvoller als die anspruchslosen Randskizzen in Moskau. Sie füllen, wenn auch ungerahmt zwischen dem Text, die ganze Breite eines Blattes, weil jeweils ein par Einzelvorgänge zu einem Bild zusammengeschlossen werden, nach archaischer Art ohne strenge Scheidung.

Im übrigen gilt alles für den Ashburnham wie für die syrischen Miniaturen Gesagte: daß die Tiere mit liebevoller Treue und viel selbständiger gebildet werden, als im ganzen nordischen Mittelalter, daß der Künstler sie zu individualisieren wagt, und daß die Gebäude, wenngleich winzig klein, doch mit einem wahren Realismus bis in jeden Ziegel, in jeden Turmknauf, in jede Mauerfuge durchgearbeitet sind. Ein besonderer Vorzug ist die Gewissenhaftigkeit, mit der der Miniator über den Standort seiner Figuren Rechenschaft gibt; durch eingeschobene Hügel und aufgetürmte Berge wie durch Kuppelkirchen und Giebelhäuser, Mauerringe und Zelte, durch Bäume und Wolken weiß er die Fläche für seine Einzelszenen (die Illustration je eines Verses) aufzuteilen. Daß er damit keinerlei perspektivische Musterleistungen im modern-wissenschaftlichen Sinne anstrebt, ist schon gesagt worden. Höchst eigenartig und erstaunlich wirkungskräftig ist seine Art zu zeichnen. Wieder wird man an japanische Illustrationen erinnert, wenn man die Ökonomie seines Striches wahrnimmt: wie er durch die Verstärkung des Drucks mit der Hand den Nachdruck und die Eindringlichkeit seiner Darstellung steigert. Die Frische der Skizze, wenn er Bäume oder Wolken hinsetzt, ist wahrhaft wohltuend. Dabei geht er zuweilen über die bekannte Stilisierung der Vegetation beträchtlich hinaus. Auf der Illustration des 50. Psalms sieht man Schilfgewächse, die dem Federstrich ja auch ganz besonders lagen, und beim 101. scheint er es ernsthaft mit dem Baumschlag versucht zu haben. Wegen verzeichneter Körper wird man mit dem Künstler nicht rechten wollen, so wenig wie wegen der unwissenschaftlichen Perspektive. Was er ausdrücken will, das sagt er überzeugend genug, und das mit einer Sparsamkeit in den Mitteln, die ihm den höchsten Respekt einbringt. Selbst die literarische Artung seiner Schaffensweise hindert ihn kaum daran, so lästig der Zwang an sich für ihn sein mußte, Zug für Zug den Wortsinn ins Bild zu übersetzen und sich noch der überlieferten hellenistischen Allegorien

42. Aus dem Utrecht-Psalter.



43. Aus dem Utrecht-Psalter.

44. Aus dem Utrecht-Psalter.

zu bedienen: die Erde ist ihm ein halbnacktes, aber unhellenisch häßliches, ruhendes Weib mit einem Füllhorn im Arm.

Überhaupt hat er für das Weibliche nichts übrig, eine geradezu asketische Gesinnung rückt alle Erotik weit von ihm ab. Männliche Tätigkeit und Tüchtigkeit will er vor allem schildern und alle Leidenschaften, die im Kampf entfacht werden. Ein kriegerisch tatkräftiger Geist hat diese Zeichnungen eingegeben; weniger ein spekulativer, als ein praktischer. Alles Übersinnliche wird in greifbare Nähe herabgerückt, Christus unterscheidet nur die Mandorla und der Nimbus, die Engel lediglich die Flügel von den handelnden Menschen. Christus — das ist für den Mönch der alttestamentliche „Herr" — beugt sich wohl gar aus seinem mandelförmigen Glorienschein heraus, um den bedrängten Psalmisten besser verstehen zu können, und die Engel strecken hilfsbereit und tatenfroh die Hände vor. Tun sie das schon in der himmlischen Region, so hantieren sie auf Erden als geflügelte Maurer mit Hammer und Meißel an Dach und Türmen der Burg Zion. Hat man die Kampflust und Arbeitsfreudigkeit des Miniators als spezifisch germanisch angesprochen, so muß doch auch wieder die kriecherische Selbsterniedrigung der Andächtigen, die auf den Knien zu rutschen scheinen, vor der Zuschreibung an einen angelsächsischen oder fränkischen Künstler warnen.

Wie gründlich der Miniator bei der Illustrierung verfährt, das zeigt der Vergleich einer beliebigen Bildseite mit dem zugehörigen Text. Der 101. Psalm der lateinischen Übersetzung (bei Luther der 102.) beginnt mit einer angstgequälten Anrufung: „Herr, höre mein Gebet und laß mein Schreien zu Dir kommen . . . neige Deine Ohren zu mir." Christus, auf der Weltkugel thronend, beugt sich denn auch zu dem Gläubigen nieder, der mit einem Becher in der Hand zu ihm hinaufredet, hinweisend auf die Symbole seiner Not: auf einen rauchenden Altar („Meine Tage sind vergangen wie ein Rauch, und meine Gebeine sind verbrannt wie ein Brand") und auf die Vögel, die in Bäumen und auf dem Dach dahinter nisten („Ich bin gleich wie eine Rohrdommel in der Wüste; ich bin gleich wie ein Käuzlein in den verstörten Stätten. Ich wache und bin wie ein einsamer Vogel auf dem Dach"). — Der Miniator hält sich an den „passer" des lateinischen Textes und zeichnet Sperlinge auf dem Dach. — Zwei Könige schreiten mit bewaffneten Trabanten heran, sie scheinen sich aus einem Hohlweg herauszudrängen: die Anführer werden von ihrem Gewimmel klar unterschieden. Es sind

die Heiden, die „den Namen des Herrn fürchten und alle Könige auf Erden seine Ehre". Absichtlich ist auch der Psalmist von allerhand Gewächs umgeben — sein Herz ist „verdorret wie Gras". Und er ißt „Asche wie Brot" und mischt seinen Trank mit Weinen", darum hält er einen Kelch in der Hand und hat einen Speisetisch neben sich stehen. Die Kinder, die hinter der hingelagerten Mutter Erde zum Herrn aufschreien, sind die „Nachkommen" wie Luther sie nennt; „das Volk, das geschaffen soll werden, wird den Herrn loben." Mit den verschüchterten drei Männern, die unter der Stadtmauer herankriechen, werden die seufzenden Gefangenen und die losgemachten Kinder des Todes gemeint sein. Auch vom Bau der Stadt Zion wird ausdrücklich geredet („Deine Knechte wollten gerne, daß sie gebauet würde und sehen gerne, daß ihre Steine und Kalk zugerichtet würden"). Selbst der Himmel ist dem Illustrator vom Psalmdichter vorgeschrieben.

So wäre also, streng genommen, die bildnerische Phantasie durchaus vom Dichter geleitet, ja fast gegängelt. Gewiß werden wir eine derart enge Beschränkung des Begriffs „Illustration" nicht als vorbildlich ansehen. Aber wir dürfen auch nicht die besonderen ästhetischen Bedingungen der ersten christlichen Jahrhunderte außer acht lassen. Die Mönchskunst ist streng an die Tradition gebunden. Die Gesetze, die später das Malerbuch vom Berge Athos festgelegt hat, sind offenbar schon viele Jahrhunderte früher in Geltung gewesen. Es muß wiederholt werden: die christliche Kirche ist nicht von Anfang an kunstfreundlich gewesen. Dazu war sie viel zu asketisch, viel zu proletarisch. Die Kirchenväter wollen sie immer nur gelten lassen, soweit man sie zur Belehrung, als Schrift also für die des Lesens Unkundigen brauchen kann. Das Prunk- und Repräsentationsbedürfnis kommt dann erst mit dem Staatskirchentum in Schwung, mit den christlichen Fürstenhöfen und Bischofssitzen. Die Fürstenpsalter wie der berühmte in Paris stehen schroff den Werken einfältiger Mönchskunst wie dem Chludoff- und dem Utrecht-Psalter gegenüber.

Die Vorschriften der syrischen Athosklöster für die Künstlermönche sind eigentlich kunstfeindlich gewesen, weil sie verständnislos die Malerei in das Joch der Literatur einspannten. Am erträglichsten war diese Tyrannei noch für den Miniator, der sich ohnedies mit dem Text auseinanderzusetzen hatte; die Mosaikkünstler und Freskomaler dagegen konnten ihres Lebens nicht froh werden.

Waren demnach für eine „freie Kunst" die Verhältnisse nicht

günstig, so wußten doch die angewandten Künste sich zu behaupten; Goldschmiede- und Elfenbeinkunst vor allem. Und die Mosaik- und Freskomaler schlossen ein enges Bündnis mit dem Architekten — soweit eben die allmächtige Tradition dies gestattete. Wer sich von dem ästhetischen Einfluß dieser kirchlichen Tradition überzeugen will, betrachte nur einmal die gelangweilten Gesichter unserer Museumsbesucher, denen man immer wieder die „nämlichen Heiligenbilder" vorsetzt.

Man kann mit einem sehnsüchtigen Seitenblick auf die griechische Kulturwelt beklagen, daß die Kirche das ganze Mittelalter hindurch die Kunst in spanische Stiefel eingepreßt habe. Aber um so erfreulicher wirkt dann das heiße Bemühen der Künstler selber, in die enge, allzu enge Form die Erregtheit ihres Künstlerherzens zu ergießen. Erfreulicher ist jedenfalls eine eingeschnürte Kunst, die an ihren Banden zerrt, als eine „freie", die plan- und ziellos umherschweift wie die unserer Tage.

Wie weit das Neue und Persönliche in den Miniaturen des Utrecht-Psalters reicht, ist natürlich schwer zu sagen. Dazu sind uns die zeitgenössischen Denkmäler zu lückenhaft überliefert, und dazu können wir zu wenig das Werk des Kopisten oder Überarbeiters von Hautvillers scheiden von der Originalleistung des orientalischen, höchstwahrscheinlich eines Athosklosters. Aber angenommen auch, daß ein ungemein hoch begabter Miniator die griechische Vorlage überarbeitet habe, so hatte er doch zweifellos ein durchaus persönlich geartetes Werk vor Augen. Über das spezifisch Orientalische haben wir bereits geredet. Hinzurechnen müssen wir wohl auch die einem Franken oder Angelsachsen kaum zuzutrauende Sicherheit in der figürlichen Komposition, in der Flächenfüllung. Man mag eine Seite aufschlagen, welche man immer will, stets wird das Auge bei aller skizzenhaften Leichtigkeit der Technik ergötzt werden durch die klare und gefällige Anordnung der Einzelszenen, die in wohlberechnetem Gleichgewicht zu einem harmonischen Bild zusammenwachsen.

Es mögen hier für viele nur der 26. und 127. Psalm angeführt werden. War in der Illustration des 101. Psalms die Gruppe des Psalmisten und des ihm zugeneigten Christus in den Mittelpunkt gerückt gewesen, während der Hain mit dem Haus, dem Altar und den Vögeln links, die Stadt Zion, die von Engeln aufgemauert wird, rechts sich die Wage gehalten hatten, so wird im 26. die Hand Gottes, die aus Wolken ihren Segen auf den Psalmisten herabstrahlt,

45. Evangelist aus dem Wiener Evangeliar Karls des Großen.

während Christus mit seinen Engeln ihn in den Kuppeltempel hereinzieht, genau in die Mitte gesetzt. „Der Herr ist mein Licht" — er hält eine Fackel in Händen — seine Bitte wird erfüllt: „daß ich im Hause des Herrn bleiben möge mein Leben lang, zu schauen die schönen Gottesdienste des Herrn und seinen Tempel zu besuchen." „Er erhöhet mich auf einem Felsen" — rechts und links vom Standort des Psalmisten steigen Felsen an, die auf der einen Seite in einem Berg mit ein paar Bäumchen gipfeln, auf der andern in einem offenen Hause, in dessen Tor Vater und Mutter ein nacktes Kind von sich stoßen („Denn mein Vater und meine Mutter verlassen mich, der Herr aber nimmt mich auf"). Diese Vorgänge mit ihren wenigen Figuren werden imposant durch ihren Gegensatz zu der unteren Bildzone, in der ein tosender Reiterschwarm sich entwickelt. Aus Zelten brechen beiderseits gewaffnete Horden hervor, des Psalmisten Widersacher, erregt gestikulierend langen sie nach Pfeil und Bogen, nach Schild und Speer. Nach der Mitte zu spornen sie die Rosse zum jähen Ansprung, aber ihrer fünfe, die vordersten, sind samt ihren Tieren gestürzt, niedergeschmettert von dem Strahlenbündel aus den Fingern der Gotteshand. Wiederum sind hier Baulichkeiten — Zelte — unten als seitliche Stützen für den Aufbau der Komposition verwendet. Die Ausmalung der Worte: „So die Bösen, meine Widersacher und Feinde, an mich wollen, mein Fleisch zu fressen, müssen sie anlaufen und fallen," ist dem Miniator meisterhaft gelungen. Das ist, wie etwa die Josefsgeschichte in der Wiener Genesis, wahrhaft biblische Epik als Illustrationsstil.

Und nun noch eine Idylle als Ergänzung zu dem rauhen Kampfbilde: der 127. Psalm (bei Luther der 128.). Der Segen wird geschildert, mit dem der Herr auf dem Felsen samt seinen drei Engeln die Familie des Gläubigen überschüttet. Drei Männer nahen sich gebückt dem offenen Tempel, hinter dessen Vorhängen Altar und Ampel sichtbar werden, ein vierter geht eben weg, es sind „die den Herrn fürchten und auf seinen Wegen gehen". Weiter drüben sitzen Mann und Frau mit fünf Buben um den runden Tisch, große stilisierte Rebenranken deuten eine Weinlaube an, zur Seite stehen abermals drei Buben unter Olivenbäumen und schauen verwundert die göttliche Erscheinung auf dem Felsen droben an: „Dein Weib wird sein wie ein fruchtbarer Weinstock um Dein Haus herum, Deine Kinder wie die Ölzweige um Deinen Tisch her." Am Berg oben steht dann noch einer in der Höhe des segnenden Christus und besieht sich, die Hand am Kinn, all die Üppigkeit da drunten. Die

46. Kanontafel aus dem Ebo-Evangeliar in Epernay.

Mauer („von Zion" offenbar) schließt die obere Zone ab, aber nicht ohne Überleitung: aus dem Tore links treten zwei Männer und prüfen, lebhaft gestikulierend wie alle Menschen in diesem Buch, die Feldarbeit. Die wird von zwei weit vorgebückten Tagelöhnern mit der Sichel verrichtet. Auf der andern Seite eine Weinlese mit allem Drum und Dran. Von diesem Winzerfest steht nichts im Psalm, hier hat der Künstler einfach das Bild von dem Weinstock als der gesegneten Gattin weiter gesponnen. Man sieht, der Illustrator hat auch seine eigene Phantasie gehabt. Die Aufgabe, vor die er gestellt wurde, war die undankbarste nicht, denn der Psalter strotzt ja nur so von Bildlichkeit. Deswegen darf man doch sein Verdienst nicht gering anschlagen. Es genügt ein Vergleich mit der ungeschickten Wahl der Psalmstellen beim Miniator des Chludoff-Psalters. Dort eine Menge unmöglicher Dogmenkram, hier dagegen meist anschauliche und wirklich bildhafte Motive. In rein formaler Hinsicht muß man staunen über die Freiheit, mit der der Meister des Utrecht-Psalters das alte Zonenschema leicht und gefällig handhabt, ihm alle Starre entziehend. Leicht und gefällig wird man seine Illustrationen beim ersten Anschauen finden, aber wuchtig und genial, wenn man sich erst in sie hinein vertieft hat.

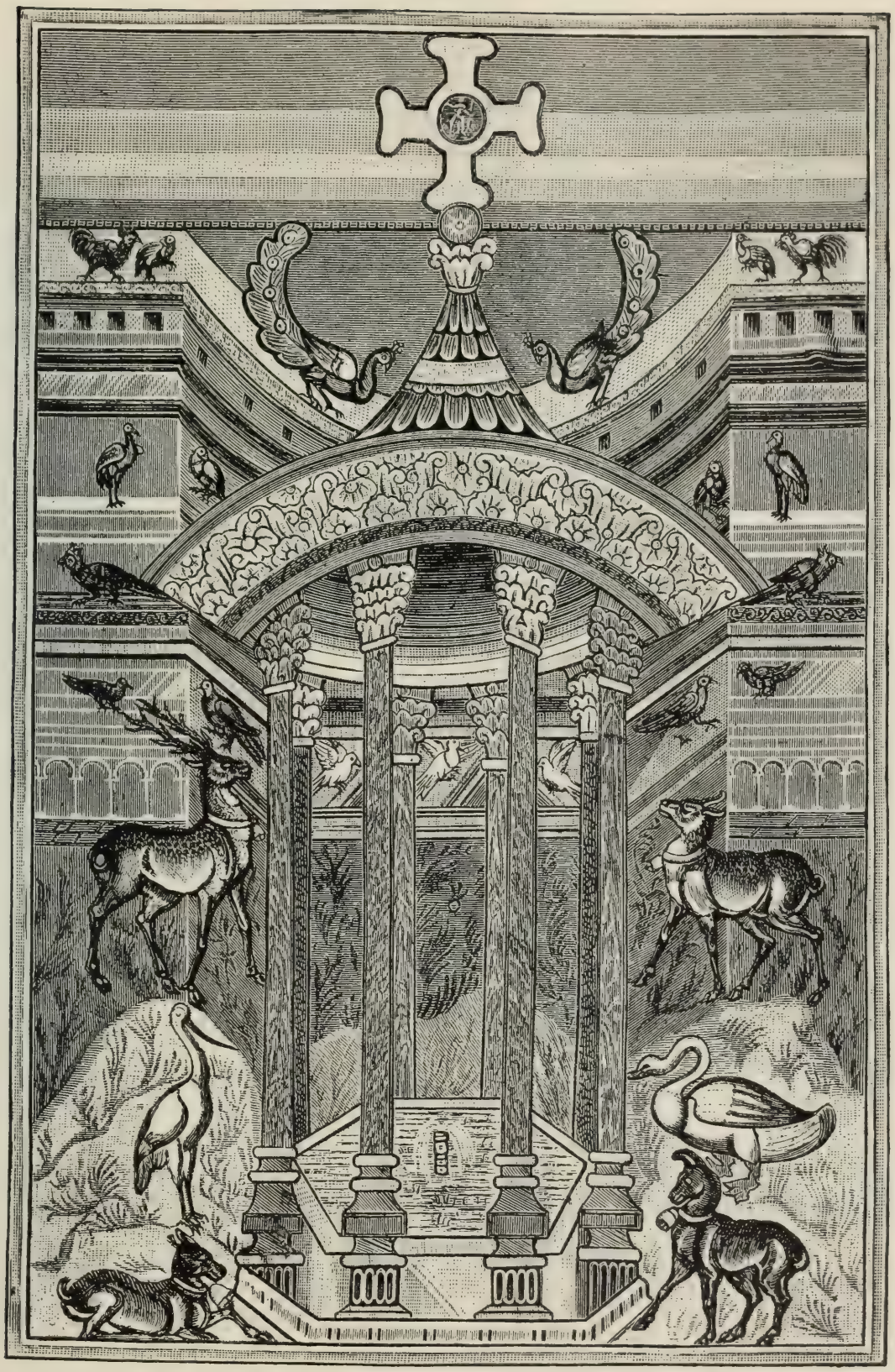
Vorläufig begegnen wir keiner unmittelbaren Anknüpfung an dieses ausgezeichnete Vorbild. Zwischen die volkstümliche Kunst vom Athos und die verwandte nordische schiebt sich die karolingische Hofkunst breitspurig ein. Von der irischen Buchmalerei entnimmt sie nur ein paar Ziermotive: Bandgeflecht, Tierköpfe, und selbst diese liegen im Kampf mit dem antikisierenden Pflanzenmuster, dem Akanthuslaub, und der Bandflechte kommt der Mäander in die Quere. Purpurgrund und Gold- oder Silberbuchstaben sorgen für den nötigen Prunk. Über reiche Initialen in dem geschilderten, meist unerfreulichen Mischstil, Kanonbogen und Evangelistenbildnisse gehen diese Hofbücher nicht hinaus. Höchstwahrscheinlich hat sich Kaiser Karl überhaupt von griechischen Miniatoren diese weißgewandeten Evangelisten malen lassen. Wenigstens ist es kaum anzunehmen, daß die Mönche seiner Schreibstuben in Metz, Tours, Reims und Corbie mit der Malerei in Deckfarben so gut Bescheid gewußt hätten wie in seinem Evangeliar in der Wiener kaiserlichen Schatzkammer. Die antiken Gewandmotive sind hier noch wirklich verstanden, das Gerät, Sessel, Federn, Pulte, offenbar noch vom Künstler selber gesehen. Aber es bleibt bei einer ganz äußerlichen Wirkung. Das Gold, von den Irländern feinsinnig vermieden, um-

47. Evangelist aus der Trierer Ada-Handschrift.

zieht in breiten Strichen die Bilder, füllt die Umrisse der Geräte aus und faßt in übermäßiger Fläche die Evangelistenköpfe ein. Auch in den Initialen wird es leicht ermüdend. Die geschlungenen und geflochtenen Anfangsbuchstaben stehen wie Fremdkörper in den steifen lateinischen Textseiten. Die frostige, wenn auch formenschöne Hofkunst von Byzanz findet am fränkischen Königshof ein noch weit unsympathischeres Gegenstück.

Das Wiener Evangeliar ist das wertvollste unter Karls Andachtsbüchern. Es hat all die Jahrhunderte hindurch zum Bestand des Kaiserschatzes gehört und soll auf des toten Monarchen Knien gelegen haben, als Otto III. die Aachener Gruft öffnen ließ. Jedenfalls haben die deutschen Könige seitdem ihren Fürsteneid auf dieses Buch geschworen. In Aachen selbst wird noch ein Evangeliar Karls aufbewahrt, das, dem Wiener nahestehend, die vier sitzenden Evangelisten auf einem Blatt in felsiger Landschaft vereinigt. Wenn diese Andachtsbücher, denen sich ein drittes in der Brüssler Bibliothek zugesellt, nicht von Karl dem Großen selber bestellt sind, sondern, wie neuerdings behauptet wird, von Ludwig dem Frommen, so geben doch gerade sie den besten Begriff von der karolingischen Kunstrichtung. Man weist sie der Schreibstube von Hautvillers zu, der die so ganz anders gearteten Zeichnungen des Utrecht-Psalters entstammen. Über diese klassizistischen Werke der Reimser Schule geht das Evangelienbuch des Bischofs Ebon zu Epernay noch hinaus: Hier sind alle orientalischen Elemente ausgeschaltet und durch antikisierende ersetzt. Dreieckige Giebelhallen rahmen statt der syrischen Rundbogen die Kanontafeln ein, und die echt gallischen Drolerien des späteren Mittelalters scheinen vorgebildet in den Handwerkerfigürchen, die, ein genreartig spielerischer Einfall, in den Ecken der Giebeldächer hämmern und zimmern. Freilich konnten die Bewegungsmotive den orientalischen Handschriften, dem Utrecht-Psalter etwa, entlehnt werden und brauchen nicht unmittelbarer Lebensbeobachtung zu entstammen, aber die Idee, diese Arbeiter, losgelöst von figürlicher Darstellung, in die Kanonarchitektur zu setzen, also rein dekorativ zu verwerten, scheint pikantes, gallisches Eigengut.

Ziehen diese Werke mit ihrer antikisierenden Tendenz den Blick des Beschauers vom Orient ab und geben scheinbar der bisherigen Schulmeinung recht, daß die Grundlage unserer Handschriftenillustration lateinisch sei, antik-römisch, so muß dagegen betont werden, daß dieselben Elemente sich in der byzantinischen



48. Der Lebensbrunnen aus dem Soissons-Evangeliar in Paris.

49. Zierseite aus dem Sakramentar von Autun in Paris.

50. Kaiser Basilius II. auf dem Widmungsblatt eines Psalters in Venedig.

Hofkunst wiederfinden, also gar nicht von Rom hergeleitet zu werden brauchen. Im Chor von San Vitale zu Ravenna sitzen die Evangelisten als Mosaikbilder mit ihren Symbolen weißgekleidet in felsiger Landschaft wie auf der Aachener Miniatur, und weißgewandete, heilige Männer sind typisch für die Mosaiken, die die Päpste Leo III. und Paschalis I. in Rom gleich nach 800 haben ausführen lassen. Daß die Mosaikkunst von Rom oder gar von Ravenna „lateinisch" gewesen sei, wird doch niemand im Ernst behaupten wollen!

Ferner steht in der merkwürdig buntscheckigen karolingischen Hofkunst, die innerhalb einer Schreibstube wie der von Hautvillers so verschiedene Illustrationen erzeugt wie die im Utrecht-Psalter und in den kaiserlichen Andachtsbüchern, der orientalische Stil mindestens gleichbedeutend neben dem griechischen. Er bricht sich Bahn in den Handschriften der sog. Ada-Gruppe: dem Evangeliar der Äbtissin Ada, angeblich einer Schwester Karls des Großen, in Trier, dann in dem Evangelienbuch, das sicher vom Kaiser selber bestellt worden ist, und zwar bei einem Mönch Gottschalk (Godescalc), schon in den Jahren 781—783 angefertigt, und, mit ihm in die Pariser Nationalbibliothek gelangt, das Evangeliar von Soissons, das Ludwig der Fromme der Abtei von St. Médard geschenkt hat.

In der Ada-Handschrift werden die Evangelisten unter Rundbogen gesetzt, so daß die Symbole, Schriftbänder haltend, jeweils das Halbrund über den Säulen ausfüllen. Dürftige Zweiglein sprießen aus der Deckplatte der Säule außen empor und realistisch behandeltes Federvieh sitzt darauf. Schon diese Nebeneinanderstellung von starrer Architektur, die auch das symbolische Tier in ihren Bann schlägt, mit dem freien, im Stil so ganz abweichenden Ziermotiv der Vögel auf leichten, gebogenen Zweigen verrät den Mangel an künstlerischer Zucht beim Miniator. Unglückliche Proportionen — der Evangelist sitzt in kindlicher Winzigkeit auf einem mächtig hohen und breiten Sessel — verständnislose Gewandbehandlung und grell aufeinanderstoßende Farben, dazu eine rohe Technik: dicke Umriß- und Innenzeichnung an Stelle der weichen malerischen Behandlung der Evangelistenbilder im Wiener und Aachener Evangeliar, vervollständigen den ungünstigen Eindruck.

Man kann es sich nicht anders vorstellen, als daß diese Bilder die Erstlinge nordischer Figurenmalerei bedeuten, während jene antikisierenden Miniaturen noch von griechischen Mönchen ausgeführt waren. Es wird ja ausdrücklich bezeugt, daß Karl der Große griechische und syrische Mönche im Solde gehabt habe, die ihm die Bibelhand-

51. Kaiser Otto III., aus dem Otto-Evangeliar in München.

schriften berichtigen mußten. Wohl möglich, daß eine Schar dieser fremden Gelehrten in Hautvillers für den Kaiser arbeitete, schreibend, aber auch malend, und daß in diesem fränkischen Kloster also auch der Utrecht-Psalter von verständnisvoller und sachkundiger griechischer oder syrischer, statt von plumper Germanenhand abgeschrieben worden ist. Byzantinische Schreiber und Miniatoren müssen gerade in jener Zeit leicht zu haben gewesen sein, da die Bilderverbote der Kaiser sie brotlos machten und außer Landes trieb. Es ist kein Zufall, daß in den Büchern Karls des Großen nur der thronende Christus und die Evangelisten und keine erzählenden Darstellungen vorkommen, denn der fränkische König

52. Aus dem Codex purpureus in München.

versuchte es mit einem Kompromiß zwischen der Bilderstürmerei des byzantinischen Hofes und dem Bilderkultus des Mönchtums.

Die stärkste Anlehnung an orientalische Illustrationskunst bedeutet die Darstellung des Lebensbrunnens in zwei Handschriften der Ada-Gruppe, im Gottschalk- und im Soissons-Evangeliar. (Diese ganze Ada-Gruppe müssen wir uns recht weit östlich im Frankenreich entstanden denken, vielleicht in Metz, abseits jedenfalls von der kultivierteren Gegend von Reims.) Von Darstellungen des Lebensbrunnens in der syrischen Kunst war schon die Rede. Das

53. Aus dem Codex purpureus in München.

entsprechende Bild im Etschmiadsin-Evangeliar muß dem Mönch bekannt gewesen sein, der mit geringen Änderungen den Brunnentempel auf acht Säulen, von Vögeln und einem Hirsch umlagert, zeichnete. Im Evangeliar von Soissons versammeln sich vielerlei Tiere um das Rundhaus: Hirsche, Gazellen, ein Schwan, ein Storch. Die Nische dahinter — der Brunnen ist also offenbar in einem Kirchenraum gedacht — zieren Vögel als Wandmosaiken, genau in der Gestalt wie auf dem Ziersessel des Kodex von Rossano, und

54. Karl der Kahle aus dem Codex aureus in München.

55. Evangelist Markus, aus dem Codex aureus in München.

56. Zierseite aus dem Codex aureus in München.

The Institute of Mediaeval Studies
LIBRARY
Toronto Ontario

57. Zierseite aus dem Psalterium aureum von St. Gallen.

Pfauen, die syrischen Lieblingstiere, beleben die Kanontafeln aus Soissons. Auf denen der Bibel Karls des Kahlen sieht man Elefanten, ja sogar die ruhenden Stiere als Säulenbasen, über ein Jahrtausend alte Erinnerungen an Mesopotamien, an die Architektur Assyriens.

Auf die Dauer konnte die Buchkunst nicht halben Weges stehen bleiben. Schon unter Karls Sohn Ludwig dem Frommen macht sich die Historienmalerei geltend und setzt sich unter dessen Söhnen vollends durch. Die Alkuinbibeln in Bamberg und London zeigen schüchtern tappende Versuche, in schmalen Streifchen biblische Geschichten zu erzählen. Ähnliche Kompositionen fügte man auch in die Initialen ein, wo sie allerdings besser am Platz sind. Diese kleinen Vignetten, Seitenstücke zu den Figürchen auf den Kanongiebeln, umfassen bereits den ganzen Bereich der Bibel. Alt- und neutestamentliche Szenen füllen die Zierbuchstaben im Sakramentar, dem liturgischen Handbuch des Bischofs Drogo von Metz (jetzt in Paris), und Märtyrergeschichten gesellen sich hinzu. Von den Initialen verlegt der Illustrator des Sakramentars von Maresmünster, das nach Autun gekommen ist, seine Figürchen in prächtig, allerdings ganz antikisierend umrahmte Zierseiten und schließt sie hier in Medaillons ein. Klein und unauffällig ordnen sich diese dekorativen Szenen — sie erinnern an Kinder- oder Buschmännerkritzeleien — der strengen Gesamthaltung, die sie mit der Bibel Karls des Kahlen in Paris teilt, unter. Die Fabulierlust wagt sich vorerst nur in kleinem Format zu äußern. Unwillkürlich sucht man schon in dieser Epoche, da die heterogenen gallischen und germanischen Völker noch äußerlich zusammengehalten werden durch das fränkische Reich, nach trennenden Merkmalen. Und man möchte behaupten, daß in den Handschriften der Ada-Gruppe, die ein keckeres Draufgängertum verraten, der germanische, in den akademischeren dagegen wie dem Ebo-Evangeliar und den Sakramentaren des Drogo und dem von Autun, die ihre Neuerungen formal mehr gebändigt vortragen, der gallische Geist überwiegen. Doch kommt man hier wie überhaupt auf dem vielumstrittenen Gebiet der karolingischen Miniatur über Vermutungen kaum hinaus.

Noch wäre eine Erweiterung zu nennen, das Widmungsbild. Eine Neuerung nur für das Abendland, denn in der Rabulas-Handschrift hatten wir die Übergabe des fertigen Buches an den Besteller im Beisein von Schutzpatronen bereits gefunden. Aber hier im Frankenreich, wo meist Könige die Besteller sind, wird dem Minia-

tor Gelegenheit gegeben zur Darstellung einer höfischen Zeremonie nach byzantinischem Muster, z. B. dem eines Psalters der Markusbibliothek in Venedig. Da thront der Fürst, umgeben von Bewaffneten, und läßt sich das Buch überreichen. Oder er nimmt die Huldigung seiner personifizierten Länder entgegen, die ihm mit nach byzantinischem Brauch verhüllten Händen Tribut bringen. Oder aber das Gottesgnadentum wird dem schwerfälligen Untertanenverstand unzweideutig eingepaukt: Gottes Hand setzt dem Fürsten aus Wolken herab die Krone auf, Christus verleiht ihm Lanze und Schwert. Eine derartige Verhimmelung kann man sich heute selbst in Berlin nicht mehr leisten....

Auf die in Byzanz angestrebte Porträtähnlichkeit kam es dabei nicht an, wie ja überhaupt jeder Realismus der karolingischen und der ganzen romanischen Epoche fern lag. Diese Widmungsbilder hatten keinen historischen, vielmehr rein repräsentativen Charakter. Allerdings hat es etwas Komisches, wenn die nordischen Könige mit ihren an die Lehensverfassung gebundenen, schmal bemessenen Herrenrechten sich die majestätische Haltung bei den Kaisern von Byzanz borgen, für die sie ursprünglich zugeschnitten ist. Einen nur gibt es unter all diesen Königen, den die griechische Würde auch wirklich kleidet: Otto III., der als Sohn einer byzantinischen Kaisertochter mehr griechisches als sächsisches Blut in den Adern hatte. Alle übrigen, mögen sie nun Karl der Kahle oder Lothar oder Heinrich II. heißen, sind Parvenükönige.

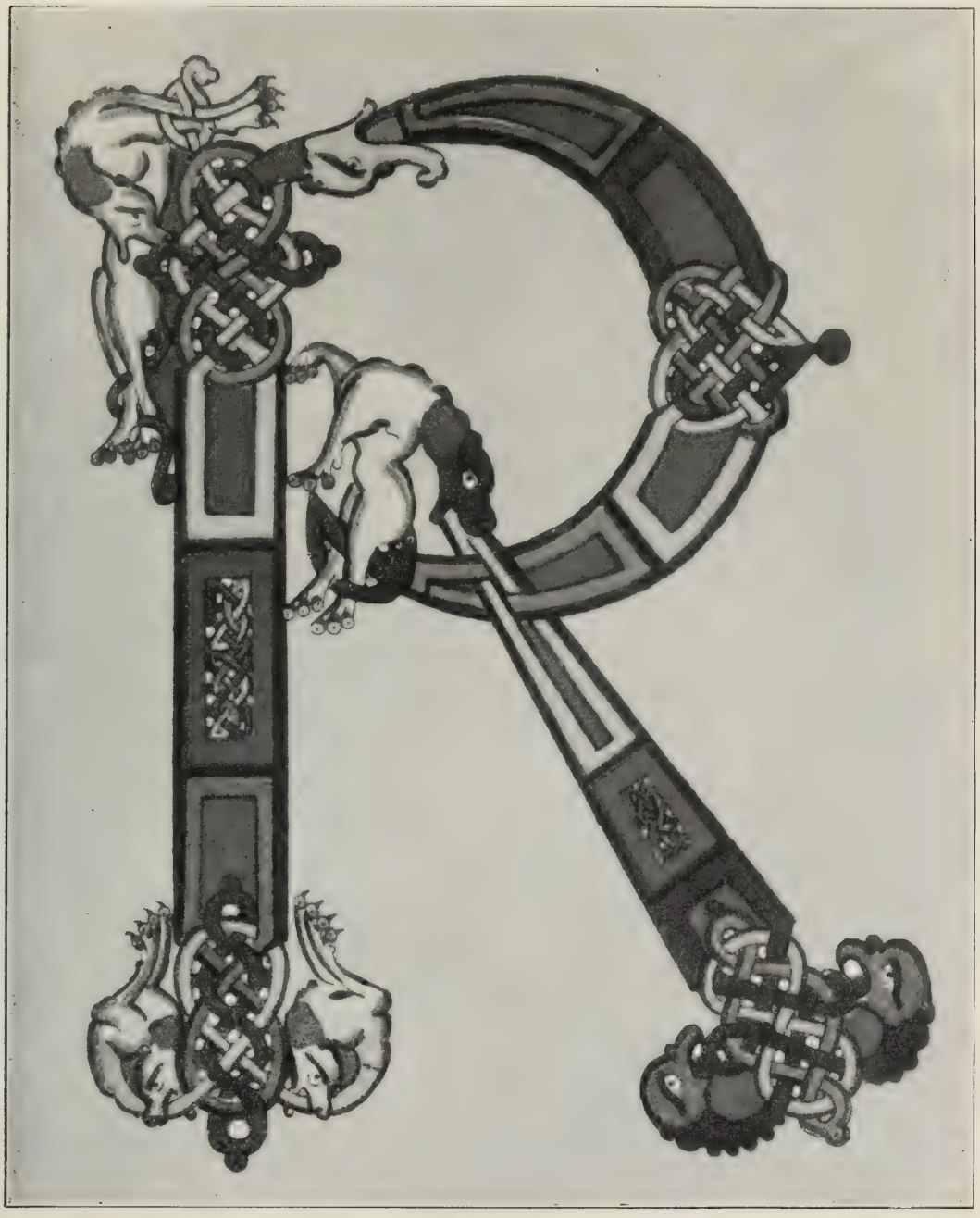
Wegen der karolingischen Schreibstuben, waren es Palastschulen oder Klosterschulen — dies ist wahrscheinlicher, weil der Kaiserhof ein ambulantes Institut war — ist viel Tinte verschrieben worden. Über die Zuweisung der einzelnen Handschriften zu einzelnen Schreibstuben sich zu streiten, überlassen wir den Spezialforschern. Es genügt, sich klar zu werden über die Materialien, aus denen sich die karolingische Kunst aufbaut, über ihren Wert als Originalkunst und was damit zusammenhängt, ihre allgemeine ästhetische Beschaffenheit.

Innerhalb der unorganischen Struktur dieser durch kaiserliches Machtgebot gezüchteten Buchkunst nimmt sich eine Schöpfung wie die Evangelistenbilder der Ada-Handschrift immer noch recht stattlich aus. Wenigstens strengten sich die Zeitgenossen und auch noch die nächsten Generationen an, diesem Muster möglichst nahezukommen. Wie unvermittelt die Bestandteile der Hofkunst nebeneinander stehen, läßt sich gut an den Andachtsbüchern ermessen,

die aus dem säkularisierten Kloster St. Emmeran in Regensburg in die Münchner Staatsbibliothek gelangt sind.

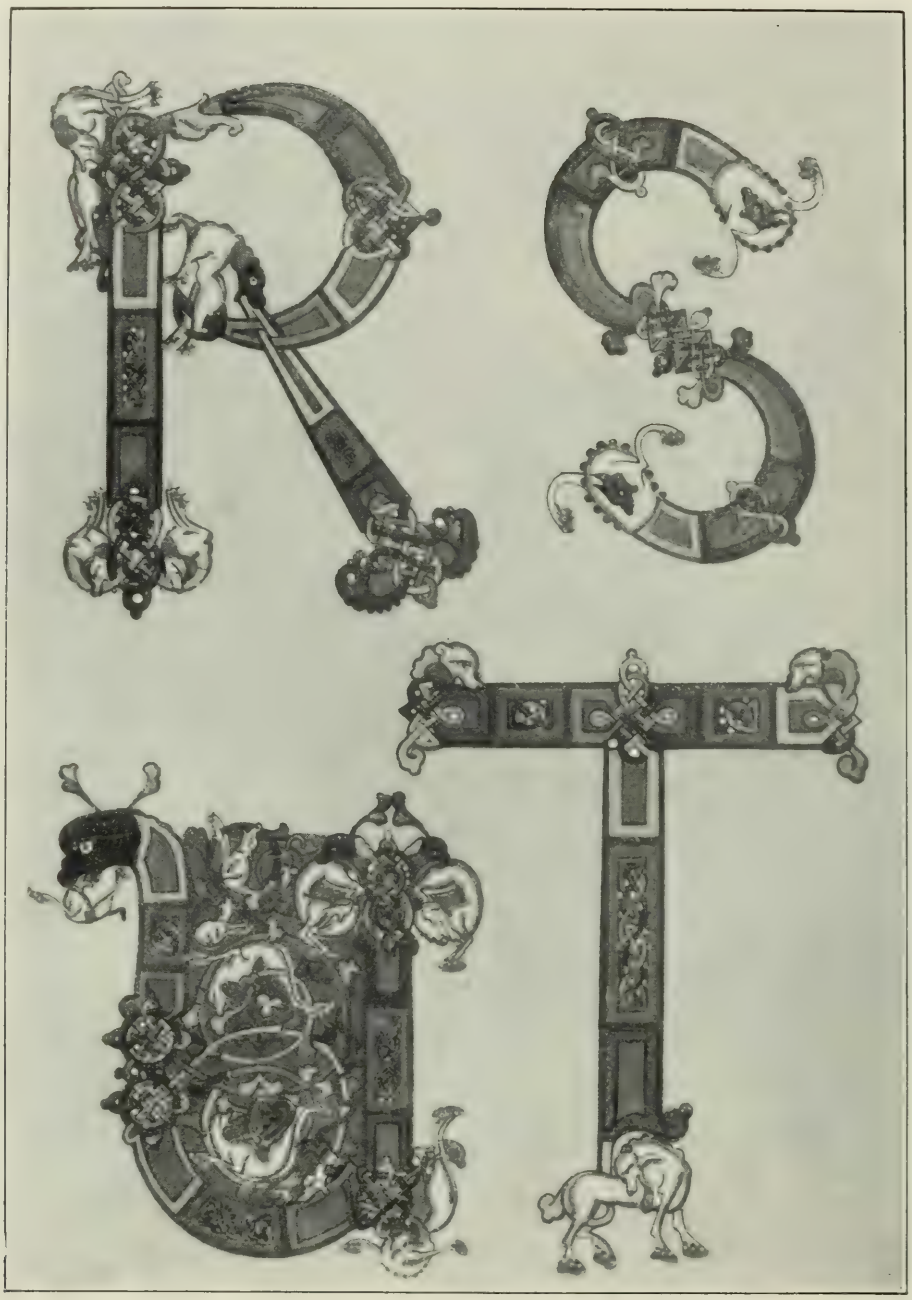
Die Figuren im Codex purpureus — seine Purpurseiten sind mit Goldbuchstaben beschrieben — sollen dem 6. Jahrhundert entstammen. Das glaubt man gern, wenn man die sichere Körperzeichnung der zweiten Miniatur, des betlehemitischen Kindermords sieht, zudem das echt asiatische Bestreben, diese Kinder als kleine Juden zu kennzeichnen. Verhältnismäßig getreu mag der Nachzeichner diese Bilder übertragen haben, freier ist er auf den übrigen drei Bildseiten verfahren. Da hat er wohl das Größenverhältnis nach seinem Sinn geändert: der Fisch, der auf Christi Geheiß im Netz ans Land gezogen wird, übertrifft das Segelboot gleich daneben. Das wird in der orientalischen Vorlage wohl anders ausgesehen haben. Und von den antiken Gewändern kann sich der Miniator auch keinen rechten Begriff machen: die Mäntel flattern hinten schmal ab wie Wimpel. Freilich, bei den nackten Fischern hat er sich offenbar ängstlich an die Vorzeichnung angeklammert. Die Anordnung der kleinen Szenen ist so auffallend, daß wir sie getrost dem karolingischen Miniator zuschreiben dürfen: je drei sind in die Arme eines Kreuzes hineingemalt. Das Kreuz selber bilden dicke, menigrote Striche wie den Bildrand. Daß die Flächen zwischen den Kreuzarmen frei bleiben, wird man eben nicht als eine geglückte Lösung des Problems der dekorativen Seitenaufteilung betrachten können. In einem Initial-L verträgt sich ein Mäander mit einem Drachenkopf und mit Band- und Flechtwerk.

Überschätzt hat man meines Erachtens wie so viele Werke der karolingischen Buchmalerei auch den Codex aureus, das Evangeliar Karls des Kahlen, dessen Einband, ein Kapitalstück byzantinischer Goldschmiedekunst, die ganze reiche Innenausstattung in den Schatten stellt. Der illustrative Schmuck dieses Evangelienbuches ist viel reicher als in allen bisher betrachteten der karolingischen Kunst. Die Hand, die in Regensburg im Jahre 975 die Miniaturen der Kleriker Liuthard und Berengar von Corbie überarbeitet hat, war ihnen nicht zum Segen. Als Muster hat die Bibel des Kaisers gedient, hinter dem das Evangeliar allerdings erheblich zurückgeblieben ist. Roh wie kaum in einem zweiten Falle ist das Germanentum hier auf den Hellenismus geplatzt. Das Ergebnis ist eine nicht zu rettende Barbarei. Mäander und Akanthuslaub sind in unangenehmen, schmutziggrauen Farben zur Rahmung verwendet, nordisches Flechtwerk hart daneben in den Initialen.



58. Initial aus dem Psalterium aureum in St. Gallen.

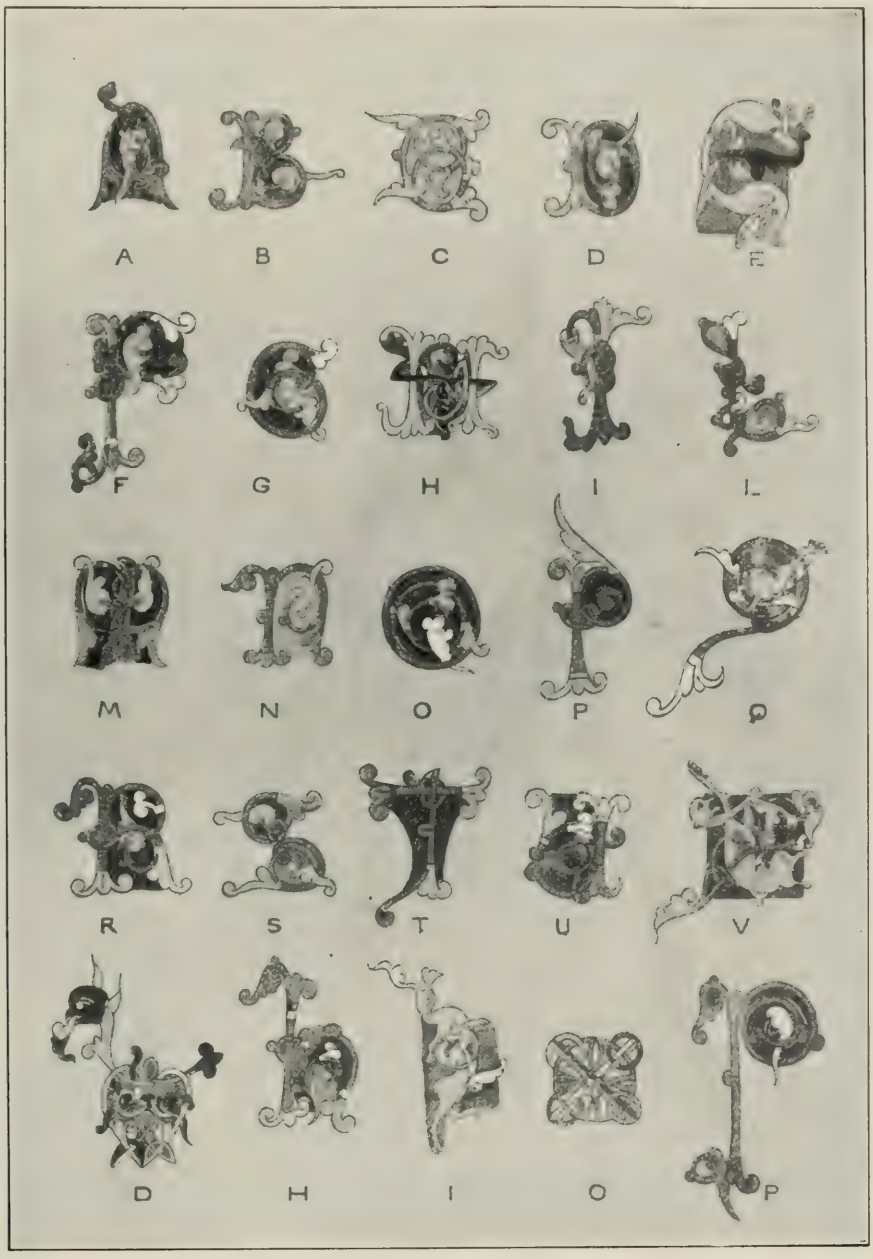
Das Widmungsblatt kann auch keine Begeisterung erwecken. Der Kaiser, ein ungeschlachter, glotzäugiger Kerl, zwingt sich auf seinem Thron zu einem Segensgestus. Man glaubt es ihm anzumerken, wie unbehaglich er sich da fühlt in der schweren, protzigen Pracht. Gottes Hand wird oben in einem Wolkenausschnitt sichtbar, Engel mit Szeptern beschirmen ihn vom Himmel her, wie auf Erden, zwischen den Säulen seines orientalischen Ziboriums, ein Schwert-



59. Langobardische Buchstaben aus Monte Cassino.

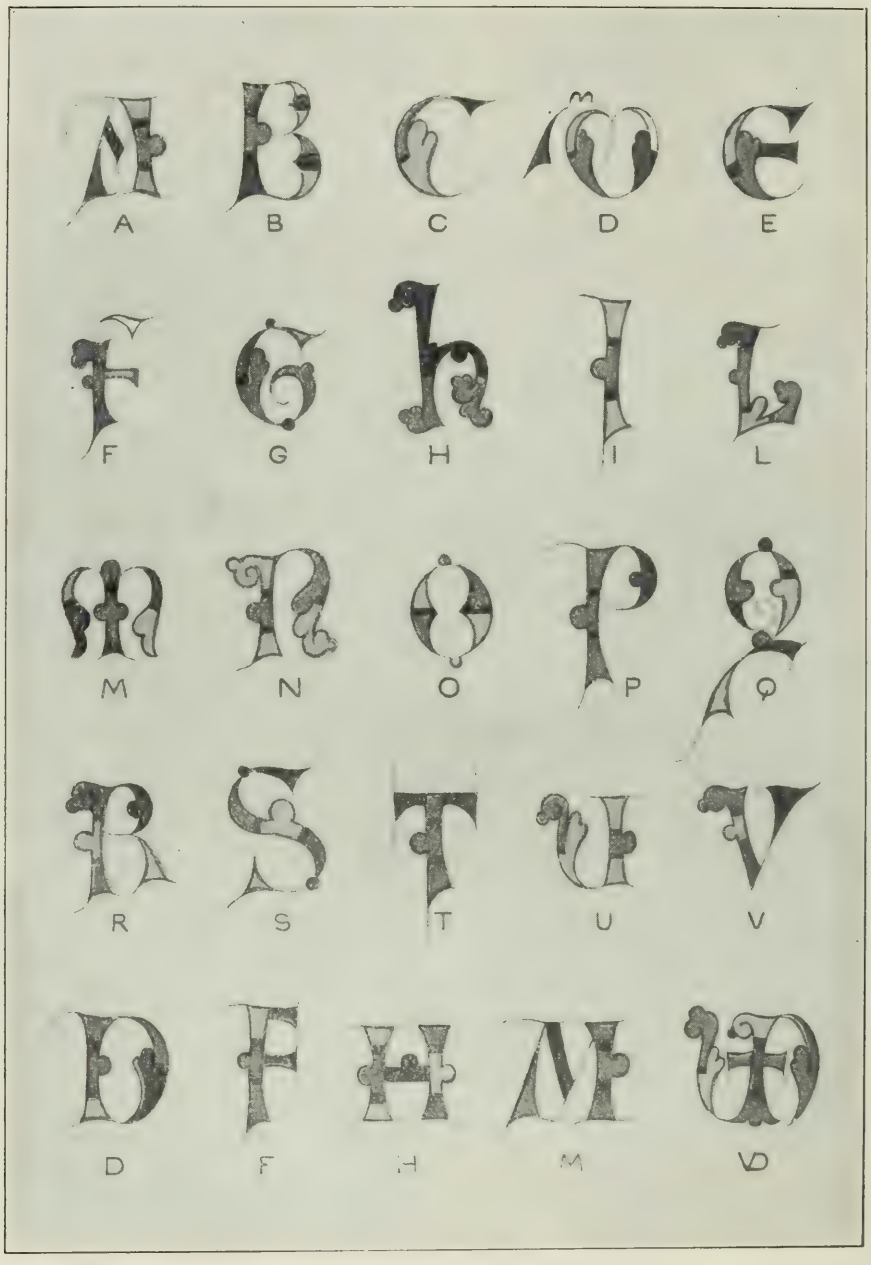
und ein Lanzenträger von halber Größe. Schlicht und anspruchslos gegeben, sind sie die besten Gestalten auf dem Bilde. Zwei schlecht angezogene, kummervoll dreinblickende Frauen treten von außen heran, Füllhörner, krumm wie Ochsenhörner, in die Höhe streckend, „Francia“ und „Gothia“. Über die ganze Seite ist verschwenderisch viel Gold ausgegossen.

Amüsant sind dann auch zu Füßen der Evangelisten die



60. Langobardische Buchstaben aus Monte Cassino.

antiken, runden Rollenkisten, in denen dicke, rote Bücher stecken. Das Verfahren ist nicht gerade praktisch. Mit den Evangelisten sind die Miniatoren überhaupt am schwersten fertig geworden. Alle Mängel der Zeichnung aufzuzählen, wird sich erübrigen. Es sei nur auf die Unfähigkeit verwiesen, das Sitzen des Markus deutlich zu machen und auf den aussichtslosen Kampf der Verfertiger mit der Perspektive. Was bei naiv und von innen heraus schaffenden, primitiven Künstlern wie den Iren keineswegs störte:



61. Langobardische Buchstaben aus Monte Cassino.

das Abweichen von der Wirklichkeit, die Unbekümmertheit den wissenschaftlichen Gesetzen des Sehens gegenüber, das wird hier, wo sich die Künstler auf das Glatteis der Nachahmung eines illusionistischen Stils gewagt haben, ohne die Organe dafür zu besitzen, peinlich empfunden. Kindlich unbeholfen sind die Miniatoren, wenn sie Geräte zeichnen sollen — eben das, was den praktisch veranlagten Semiten so besonders gut gelungen war — die Schreibpulte sind ebenso unmöglich wie die Rollenkisten für gebundene Bücher

oder wie verkleinerte, hellenistische Architekturen als Bücherschränke, aus deren Fenstern man Schriftrollen heraushängen läßt!

Auffallend viel besser, auch in den Farben, als die figürlichen Darstellungen sind die Kanontafeln. Hier müssen sich die Mönche von Corbie enger an syrische Vorbilder angelehnt haben. Der Löwe des Markus ist nicht so gut gelungen wie die Pfauen in den Bogenzwickeln, wie die Hähne, Enten, Kraniche, die in stetem Wechsel die Bogenarchitektur liebenswürdiger machen. Allerdings, die Symmetrie wünscht man sich oft besser beachtet, namentlich im Hauptbogen, der die Einzelbögen überspannt. Hier treiben die Evangelistensymbole ihr Wesen, genau entsprechend dem Text. Wenn nämlich einer oder zwei von den vieren aussetzt, fehlt auch sein Symbol oben — also wiederum ein Symptom für die Abhängigkeit des Miniators vom Textschreiber. Sind beispielsweise auf einer Kanontafel Matthäus und Markus allein vertreten, so erscheint nur der Engel und der Löwe, dieser aber, mit Rücksicht auf den Raum, zweimal. Ein Tabernakel kommt neben den Symbolen zum Vorschein, auf der sechsten Tafel, man mag darin eine Verkümmerung des Lebensbrunnens sehen. Das ruhige, klare Gleichgewicht, ein Hauptvorzug der Völker griechischen und romanischen Geblüts, wird auch auf den reich gerahmten Textseiten oft vermißt. Bunter, aufregender Wechsel galt den Germanen von jeher mehr als kluge Beherrschung der gebändigten Form.

Wie weit sind nicht die Zierelemente hergeholt, die auf diesen goldstrotzenden Seiten zusammengeschweißt werden! Und wie verschiedenartige Techniken haben herhalten müssen! Die Malerei noch am wenigsten, dagegen der Steinbau, das Mosaik, Metallarbeiten. Große Flächen sind mit kleinem glänzenden Getüpfel gefüllt — Ravenna mit seinen musivischen Werken hat Pate gestanden —, Perlstab und Mäander stammen aus der griechischen Architektur, und dann kommen höchst seltsame Rankenmuster vor, die verwandt scheinen mit einem ebenso seltsam stilisierten Löwen auf dem Vorsatzblatt des Matthäusevangeliums. Der Löwe mit seiner abstehenden Mähne könnte persisch, das Rankenmuster à jour gearbeiteten, metallenen Lampen oder Räuchergefäßen abgeguckt sein, die in Indien und Persien gefertigt wurden. Ein verwirrender, exotischer Prunk — man vergißt ganz, daß so etwas in einem französischen Kloster soll gemalt worden sein. Ein schweres, schier erstickendes Parfüm scheinen diese doch so ungelenk bemalten Pergamentblätter auszuströmen. Man sieht hier schon, wie 200 Jahre

später der nordische Ritter in rostiges Eisen gepanzert, stier und stumm in einem syrischen Basar steht, wehrlos gegenüber der Macht einer aufs glänzendste verfeinerten Kultur . . .

Die orientalischen Einflüsse, das wird hier deutlich, verstärken sich ganz erheblich nach Karls des Großen Tode. Man kann sich vorstellen, daß der Ruhm des neuen abendländischen Kaiserhofes, des einzigen neben dem von Konstantinopel, Scharen von Händlern aus Ostrom herbeigelockt habe, und daß kunstgewerbliche Arbeiten, die sie in Umlauf brachten, auch den allzu empfänglichen, malenden Mönchen Modelle lieferten für die Auszierung der Prachtseiten ihrer fürstlichen Andachtsbücher. Es ist die alte Erfahrung, daß Monarchen, wenn es sich um die Befriedigung ihres Repräsentationsbedürfnisses dreht, blindwütig alles zusammenraffen, was sie Kostbares erreichen können. Ein solches Mäzenatentum kann wegen seiner Stillosigkeit der Entwicklung der einheimischen Kunst gefährlich werden. Was Ludwig der Fromme an der deutschen Kunst gesündigt hat, ist mehr, als was alle Karolinger zusammen zu ihrer Förderung getan haben. Er hat in seiner Bigotterie die von seinem Vater mühsam zusammengebrachte Sammlung altgermanischer Heldenlieder und damit unsere althochdeutsche Dichtung überhaupt als heidnisch vernichtet. Man braucht sich nur vorzustellen, was damit der Malerei für Illustrationsmöglichkeiten, der deutschen Kunst für ein Entwicklungsträger geraubt worden ist! Wir hätten ohne Zweifel eine frühere und vielseitige nationale Buchkunst, besäßen wir noch unsere alte nationale Literatur . . .

Das Kloster des Hl. Martin in Tours war unter Alkuin, einem Angelsachsen, Karls des Großen Hauptkanzlei gewesen, seine Mönche hatten die Schreiber für den Hof gestellt. Das änderte sich zwei Generationen später. Ludwig der Deutsche bevorzugte St. Gallen, dessen Abt Grimald zuvor Zögling der Hofschule Karls des Großen, dann Erzkanzler und Freund des jungen Königs geworden war. Die Rolle von Tours ging auf seine Abtei über, und noch im 10. Jahrhundert sind St. Gallener Mönche in der kaiserlichen Kanzlei tätig gewesen.

Das war in der Zeit, da der Mönch Ekkehard II., der Held von Scheffels Roman, bei Hadewig weilte, der Witwe des Herzogs von Schwaben, um sie, die Braut des griechischen Kaisers Konstantin, in den Wissenschaften zu unterrichten. Er kam aus einem Kloster, das einen besonderen Zirkel von „griechischen Brüdern" beherbergte. Beim Hochamt sang man das Gloria, Kredo und Pater-

noster in beiden Sprachen, lateinisch und griechisch; er mußte also mit griechischer Bildung vertraut sein. Überdies bekam die Burg auf dem Hohentwiel Besuch von einem griechischen Maler — es mag ein Syrer gewesen sein —, der Frau Hadewigs Bildnis abzunehmen hatte für ihren künftigen Gatten. Von diesem Künstler haben sich auch die St. Gallener Brüder gewiß allerhand zeigen lassen. Ekkehard ist nicht aus der Übung des Griechischen gekommen: er wurde der Lehrer Ottos II., des Gemahls der Prinzessin Theophano aus Byzanz. Von einem Nachlassen des byzantinischen Einflusses kann demnach unter den Ottonen noch keine Rede sein. Die Handschriften werden es uns bestätigen.

Indessen hat St. Gallen nicht durch die Orientalen seine künstlerische Bedeutung bekommen, sondern vor allem durch das treue Bewahren der irischen Traditionen. Abseits des höfischen Geschmackes hatte die Abtei des Irländers Gallus den nordischen Stil der Buchmalerei still weiterpflegen können, während ihn die fränkischen Schreibstuben wie etwas Überlebtes beiseitezuschieben suchten. Von den libri scottice scripti ist schon berichtet worden. Sie blieben weiter wirkende Vorbilder. Auf den byzantinisierenden Zeitgeschmack mußte natürlich Rücksicht genommen werden. Aber das geschah mit bewundernswertem ästhetischem Taktgefühl. Der Purpurgrund, der so leicht die übrigen Farben totdrückte, wurde auf die Füllung einzelner Initialen beschränkt, Silber schied ganz aus neben dem Gold, das durch menigrote Einfassung gemildert wurde. Deckfarben wurden mit sicherem dekorativem Gefühl gebrochenen Tönen gegenübergestellt.

Alle diese Vorzüge vereinigt in sich der „Goldene Psalter". Hier ist wie in keiner andern karolingischen Handschrift Hellenistisches mit Nordischem einen glücklichen Kompromiß eingegangen. Glücklich deshalb, weil die fremden Zierelemente den einheimischen untergeordnet werden und nicht diese wie in Karls des Kahlen Evangeliar in München oder wie im Gottschalk-Evangeliar in Paris von jenen vergewaltigt.

Eine tiefe, satte, niemals aber rohe Färbung, eine lebendige, kraftvolle und elastische Formensprache zeichnet die Schrift des Goldenen Psalters aus. Die Tierköpfe, die Riemen, Bänder und Beschläge kommen wieder zu ihrem alten Recht. Menschenfiguren werden wohl auch in die Initialen hineingestellt, so der König David in ein F, aber man möchte ihn lieber missen. Und dann hat sich der Miniator auch mit einer historischen Illustrierung des Psalters

abgequält, nach dem Vorbild etwa der byzantinischen Andachtsbücher gleichen Inhalts. Man hat gewiß viel Sympathie für die kecke, selbstbewußte Art, mit der diese Bilder aus Davids Leben gezeichnet sind, seit den irischen Evangelienminiaturen wieder die ersen originell nordischen Figurenbilder. Mögen auch die Kampflbildter, die Belagerungen zumal, oder die Darstellung des Tempebaues Muster wie den Utrecht-Psalter voraussetzen, diese Illustrationen sind mehr vorwärts in die nordische Kunst als rückwärts in den Orient gerichtet. Auf rot und gelb gescheckten, auf grünen und violetten Pferdchen läßt der St. Gallener Miniator seine Recken einhersprengen: das sind Tiere, die seiner ganz dekorativ gearteten Phantasie, einer schwärmerischen, unrealistischen, unsemitischen entstammen. Das Erdreich wellt sich unter den Hufen dieser Ringelspielrosse, so sehr ist ihm die Kurve, die schwungvolle Linie Bedürfnis. Und was trägt der Bannerträger so stolz voran? Einen feuersprühenden Drachen. David aber sitzt einmal in einem offenen, zinnengekrönten Torbogen, einen andern, aus dem Volk hervorströmt, neben sich. Das ist genau dieselbe Rahmung wie auf der Hildesheimer Domtür, auf diesem Kronwerke frühmittelalterlicher deutscher Kunst.

III. Das Werden der deutschen Miniaturkunst im Zeitalter der Ottonen

Das Deutschtum stand einmal an der Spitze der europäischen Völker. Das war gleich nach seiner Lostrennung aus dem karolingischen Riesenreiche, unter den Sachsenkaisern. Die deutschen Könige, so tüchtig und stark sie waren, hätten das nicht allein zustande gebracht. Vielmehr war die römische Kirche, deren Oberhaupte Kaiser Otto I. wie ehedem Karl der Große die Bedränger vom Hals schaffte, ihm und seinen Nachfolgern dienstbar. Die Bischöfe sind des Königs Minister und unterstützen ihn im Kampf gegen die Lehensherren, die Herzöge. Sobald aber das in der späteren Karolingerzeit durch den römischen Adel und das „Metzenregiment" gänzlich heruntergewirtschaftete Papsttum sich neu gekräftigt hat, macht es dem römischen Kaiser deutscher Nation die Weltherrschaft streitig. Mit welchem Erfolg, lehrt die Wallfahrt nach Canossa.

Das deutsche Kaisertum hat mit dem Papsttum zusammen die Geschichte des eigentlichen romanischen Zeitalters, des 10. und 11. Jahrhunderts, bestritten. Andere Mitspieler kommen nicht in Betracht. Frankreich läßt sich von einer degenerierten Dynastie beherrschen, während ein jugendliches Herrschergeschlecht von frischem Blute den deutschen Königsthron besteigt. Die Kulturgeschichte hat die gleichen Erscheinungen zu buchen wie die politische: frische Säfte, hoffnungsvolle Ansätze hier, Stagnation dort. Die Geschichte der romanischen Handschriftenillustration ist deshalb im wesentlichen die der deutschen.

Aber wie gesagt, man muß sich davor hüten, jeden Aufschwung in der Kunst einem Herrscher oder einer Dynastie gutzuschreiben, wie man das in Deutschland so sehr gerne tut. Unvermeidlich schwärmen unsere Kunsthistoriker von der „karolingischen"

und von der „ottonischen Renaissance". Das wird auch so bleiben, bis wir endlich einmal ohne nationalistische oder kirchliche Voreingenommenheit, bis wir einmal objektiv Geschichte schreiben . . .

Die Veränderung in den kirchlichen Verhältnissen hat das Aufblühen der Künste ermöglicht: der Marienkultus und die Reliquienverehrung vermittelten neue Stoffe und Aufträge. In Frankreich freilich führten die Veränderungen Unruhen und Verwirrung herbei, in Deutschland dagegen, dem kirchenfreundlichen, fürs erste wenigstens, Gedeihen und Wohlfahrt. Durch eine unerhört freche Urkundenfälschung, die sog. „Pseudoisidorischen Dekretalen", angeblich Briefe aus den ersten christlichen Jahrhunderten, in Wahrheit westfränkische Machwerke aus dem späten 9. Jahrhundert, wurde ein Attentat großen Stiles verübt auf die von Karl dem Großen eingesetzte fränkische Staatskirche. Die völlige Loslösung der Kirche vom Königtum, ihr Charakter als Staat im Staate, dessen Beamte der Rechtsprechung des weltlichen Staates entzogen wurden, war mit dürren Worten unter Berufung auf alte verbriefte Rechte gefordert, zudem der Kirchenstaat, Karls Geschenk an den Papst, auf eine „konstantinische Schenkung" zurückgeführt.

Der Stoß traf zunächst das seit 843 von den östlichen Ländern losgelöste Westfrankenreich. In Deutschland äußerte sich die kirchliche Machterweiterung in erfreulicher positiver Arbeit. Der wichtigste Mönchsorden, die Benediktiner, wurden in strengere Zucht genommen. Damit fing das abendländische Klosterwesen an, sich auf sich selber zu stellen. Es wurde weniger abhängig vom Orient, national sicherer. Und das Schicksal der ganzen frühmittelalterlichen Kultur ist vom Möchtum abhängig gewesen, viel mehr als etwa vom Königtum. Was alle „Renaissancen" nicht zuwege brachten, das erreichten in aller Stille und ohne großes Getue durch strenge Arbeit, und vor allem durch eine zielbewußte Arbeitsteilung die Brüder Benediktiner. Ein großes Verdienst um den Aufschwung dieses Ordens hatte Hrabanus Maurus, seit 847 Erzbischof von Mainz, der „Praeceptor Germaniae". Er machte aus der Klosterschule zu Fulda eine wissenschaftliche Musteranstalt, schrieb selber viele Bibelkommentare und forderte von den Geistlichen, daß sie deutsch predigten statt lateinisch. Die rücksichtslose Strenge, mit der er seine Reformen durchsetzte, kostete allerdings auch Opfer. Den Mönch Gottschalk, eines sächsischen Grafen Sohn und als Kind dem Kloster geweiht, hielt er als sein Oberer in den geweihten

62. Erzbischof Egbert von Trier, aus dem Egbert-Kodex.

Mauern zurück, als es ihn in die Welt hinaustrieb. Und Hrabanus Maurus verdammte ihn als Ketzer, weil er mit Begeisterung Augustins Prädestinationslehre verkündigte. Er ward so lange gegeißelt, bis er seine Schriften ins Feuer warf, aber widerrief danach und starb, ein Märtyrer, im Gefängnis. Die segenspendende Kirche ist eben von der Ecclesia militans nicht zu trennen...

Bei allen Bemühungen um die Wissenschaft kam es den Klöstern doch keineswegs darauf an, Bildung im Volk zu verbreiten. So hatte sich der große Karl ihre Tätigkeit gedacht und sie deshalb auch so eifrig unterstützt. Vielmehr blieben sie dabei, das Wissen als ein Vorrecht der Geistlichen, als einen Machtpfeiler der Kirche zu hüten. Alle Bildung, alle Kunst war in den Klöstern angesammelt. Die hier abgeschriebenen und ausgemalten Bücher wurden draußen hoch eingeschätzt. Den Königen machten die Äbte Geschenke in Gestalt von Andachtsbüchern, wenn diese nicht geradezu bei ihnen bestellt wurden. Manche Abteien brachten wie eine Steuer gemalte Bücher dar. So hatte der Abt von Reichenau bei seiner Weihe ein Sakramentar, ein Epistolar und ein Evangeliar nach Rom zu liefern.

Wenn die Sachsenkaiser die Buchkunst gemacht hätten, dann würde man sie doch in ihrem Stammland suchen, in Hildesheim etwa oder in Goslar oder in Quedlinburg. Aber sie ist fast ausschließlich in Süddeutschland erwachsen, da, wo die klösterliche Kultur am weitesten gediehen war. Der Goldene Psalter von St. Gallen hatte alle die prunkenden Werke aus Tours, aus Reims, aus Metz und Corbie in den Schatten gestellt. Das andere große Benediktinerkloster am Oberrhein, die Reichenau, wetteiferte mit dem Nachbarstift und befestigte den alamannischen Künstlerruhm. In der Wandmalerei haben sie sich ausgezeichnet, wie die Fresken in der St. Georgs-Kirche zu Oberzell auf der Reichenau beweisen — von karolingischen Wandmalereien wissen wir nur aus literarischen Aufzeichnungen, die Denkmäler selber, vor allem in Ingelheim in der kaiserlichen Pfalz, sind untergegangen. Die Ähnlichkeit in den Typen der Menschen und die Übereinstimmung in der Anordnung, in gewissen Gesten, hat klar gezeigt, wo der Ursprung eines Hauptwerkes der deutschen Miniaturkunst, des Egbert-Kodex, zu suchen ist. Wir verdanken außer ihm noch das Evangelienbuch Ottos III. der Schreibstube von Reichenau.

Das Evangelienbuch des Erzbischofs Egbert ist in der Residenz des Kirchenfürsten verblieben. Egbert wird gerühmt als Freund der Künste, der den Kirchen seiner Diözese Reliquien stiftete in

63. Zierseite aus dem Egbert-Kodex in Trier.

64. Evangelist aus dem Egbert-Kodex in Trier.

kostbaren Behältern, Email- und Goldschmiedearbeiten, wie man sie von den Byzantinern abschaute. Er gehört in die Reihe der bedeutenden geistlichen Staatsmänner der Ottonenzeit, neben die Willigis von Mainz, Bruno von Köln, Bernward von Hildesheim. Kaiser Otto den Zweiten begleitete er auf seinem Römerzug und muß damals, um 980, auch auf der Reichenau eingekehrt sein. Da hat er wohl, voller Bewunderung für die Schreibe- und Illuminierkunst der Brüder, für sich ein Evangeliar bestellt.

Die Fabulierlust, der ihr Recht in der karolingischen Kunst arg beschnitten worden war, kommt hier zum erstenmal zu voller Geltung. Darum eben bedeutet der Egbert-Kodex den Anbruch einer neuen Epoche der Buchmalerei, und man tut unrecht, ihn als Beispiel der „karolingisch-ottonischen" Kunst mit den Werken des vorausgehenden Jahrhunderts zusammenzuwerfen. Innerlich trennt ihn eine weite Kluft von jenen. Da ist Sinn für Maß und Ordnung, da ist eine bewundernswerte Knappheit im Ausdruck. Diese Tugenden verraten schon die Zierseiten. Den Titel umgibt ein wildes Geschlinge von sich durchkreuzenden Drachenleibern. Aber einheitlich und großzügig sind sie durchgezeichnet, nicht wie in der karolingischen Kunst zusammengestoppelt. Aus diesem Gefüge kann man auch nicht ein Tüpfelchen entfernen, ohne das Ganze zu schädigen. Das Bedürfnis nach Klarheit und Eindringlichkeit fällt sofort in die Augen. Was dort, und selbst im Goldenen Psalter von St. Gallen noch, Vorarbeit gewesen war, ist hier reif und sicher, ist Stil geworden. Auf dem Widmungsblatt läßt sich der Erzbischof Egbert, mit dem Bischofsstab auf einem Klappstuhl thronend, von zwei winzigen Klerikern, Kerald und Heribert, zwei Bücher überreichen. Die Umrahmung, mit Masken oben und unten in der Mitte, antikisiert kaum merklich, die gewundenen und ineinander verbissenen Drachen bestimmen den Eindruck. Dazu paßt das irische Geriemsel einer Zierseite, die den Figurenbildern unmittelbar vorangeht. Riemen, die sich innerhalb der Initiale in üppige Ranken und Stengel verwandeln, binden den Anfangsbuchstaben C an die Randborte, die drei Buchstaben C U M sind in ein Schriftbild zusammengeschlungen.

Die vier Evangelisten sind zwischen das Widmungsblatt und die Ziertitel eingeschaltet. Es sind große Figuren, so groß, daß, wenn sie sich von ihren Sitzen erhöben, der umrahmte Raum nicht mehr ganz für sie ausreichte. Ein neues dekoratives Gefühl offenbart sich in ihnen. Die menschliche Gestalt ist souverän geworden.

65. Die Heilung des Blinden, aus dem Egbert-Kodex.

In starker Silhouette zeichnet sie sich ab, das Symbol rückt klein hinauf an den oberen Bildrand. Keine Thronlehne, kein goldprunkendes Gerät, keine Architekturspielerei drängt sich mehr zwischen sie und den Hintergrund wie im Ada-Kodex, und die Fläche wird gleichmäßig und unauffällig mit einem Teppichmuster gefüllt, das einzig die Namensinschrift unterbricht. Wahrscheinlich hat sich der Künstler dafür die „Hungertücher" zum Vorbild genommen, die in der Fastenzeit zwischen Chor und Schiff der Kirche aufgehängt wurden und noch werden, prächtige Webereien, die unmittelbar oder mittelbar aus Alexandrien, aus Tyrus und Konstantinopel stammten, wie denn überhaupt das ganze Mittelalter hindurch das Abendland mit orientalischen Textilarbeiten versorgt worden ist. An den Hintergründen läßt sich die Entwicklung des dekorativen Sinns feststellen. Der Purpurüberzug der Pergamentseite weicht dem Teppichmuster, dieses wieder farbiger Streifung und Goldgrund, und in gotischer Zeit wird dann der gemusterte Goldgrund zugunsten eines landschaftlichen Hintergrundes aufgegeben.

Die Technik der Figurenmalerei ist so gut wie die neue Flächen-

66. Auferweckung der Tochter des Jairus, aus dem Egbert-Kodex.

behandlung nordisch, deutsch. Sie ist zeichnerisch, nicht malerisch wie in Byzanz und noch in Karls des Großen Evangeliaren. Umriß und Innenzeichnung werden stark herausgehoben. Dementsprechend macht die Deckfarbe lichten, gebrochenen Tönen Platz. Die deutsche Buchkunst der romanischen Zeit will keine Gemälde, sondern Illustrationen schaffen, die mit dem Text Hand in Hand gehen. Am innigsten ist dieser Zusammenhang da, wo wie im Egbert-Kodex die Miniaturen mitten in den Text hineingeschoben sind.

Was die Linie für die romanische Buchmalerei bedeutet, zeigen schon die Gewänder der Evangelisten. Wenige scharfe Faltenzüge gliedern die Gestalten. Nach freiem Belieben läßt der Miniator die Kurve in diesen kaum mehr antiken Hemden und Mänteln spielen. Die alte irische Lust am Ornament scheint wiedererwacht. Und doch soll auch der menschliche Körper zu seinem Recht kommen. Es ist die Zeit, da Bernward in Hildesheim den Grund legt zu einer deutschen Plastik. Der Illustrator auf der Reichenau modelliert seine Körper, er streift den biblischen Personen gern die Ärmel in die Höhe, um sehnige Arme, er schürzt ihnen den Rock, um muskulöse Beine hervorholen zu können. War das Verfahren auch bei

Jesus und den Aposteln nicht wohl statthaft — das neugeborene Kind ist eingewickelt, der Gegeißelte und Gekreuzigte hat sein Hemd anbehalten — so hält er sich dafür an die gewöhnlichen Menschen. Der Aussätzige, der Gichtbrüchige, die Blinden, zwei der wehklagenden Mütter von Bethlehem, denen man ihre Kinder erwürgt, werden fast nackt gegeben. Das künstlerische Wagnis ist nicht gering. Der Modellierung dienen auch grünliche Schatten im Fleisch, dieses selber ist durch ein äußerst kräftiges Inkarnat hervorgehoben.

Klarheit und Schlichtheit herrschen in der Komposition der evangelischen Szenen wie in der Färbung. Landschaftliche und architektonische Motive bleiben bescheiden im Hintergrund, der Künstler begnügt sich im Unterschied von dem Miniator des späteren Stiles der Wiener Genesis und zu dem Künstler der Evangeliare Karls des Großen mit symbolischen Andeutungen. Darüber geht er nur in der Fußwaschung hinaus: Christus wird vor eine mächtige Säulenhalle gestellt, die die ganze Komposition zusammenschließt. Petrus, der dem Herrn wehrt, sitzt auf einer Art antikem Altar, auf demselben Aufbau, der den Evangelisten vom Anfang als Thron dient.

Eine starre, byzantinische Feierlichkeit bringen diese palastartigen Architekturteile in manche Darstellungen. Der Stall von Bethlehem, ein stolzer Hallenbau, aus dessen Fenstern Ochs und Esel lugen, wird von Turm und Mauer umschlossen, die „Stadt" meinte der Illustrator andeuten zu müssen. In einem Vieleck, von Mauer und Türmen umfriedigt, hält der auferstandene Jesus, den man oben mit zwei Jüngern wandeln sieht, das mystische Mahl, von dem er plötzlich verschwindet, „castel. emmaus" steht darüber. Und doch, um wieviel weihevoller wirkt diese kindliche Szene als die behäbige Mahlzeit, die etwa Tizian daraus gemacht hat! Ergötzlich wird die Gewissenhaftigkeit der Reichenauer, wenn sie als Schafhürde, „Turris gregis", den Glockenturm einer Basilika hinzeichnen. Wie die Schafe darin untergebracht werden sollen, darüber bleiben sie uns die Auskunft schuldig. Recht sonderbar haben sie auch das Bett des Josef, zu dem der Engel im Traum spricht, auf einen Felsen vor eine offene Halle gestellt.

Man sieht, wieweit die deutschen Illustratoren dem Meister der Wiener Genesis in der Raumbehandlung nachstehen. Auf einem Blatt dagegen wie dem mit der Erweckung von Jairus' Tochter, gehen die Bauten des Hintergrundes, auf deren Gesimse — recht kühn allerdings — ein Türbogen mit einem zurückgeschlagenen Vorhang

67. Der bethlehemitische Kindermord, aus dem Evangeliar Ottos III. in München.

aufgesetzt ist, in allen Einzelheiten vortrefflich zusammen, und man vergißt, daß das Bett vorn in der Luft schwebt, so harmonisch fließen die Linien ineinander. Man staunt über die Sicherheit des dekorativen Empfindens, mit dem die Christusfigur in die Türöffnung hineingestellt ist. Dazu der Ausdruckswert: Man kann sich vorstellen, daß Christus mit der Energie seines Handgriffs und mit der suggestiven Macht seines Blickes die Tote samt ihrem Lager in die Höhe zieht.

68. Der Tod Johannes des Täufers, aus dem Otto-Evangeliar.

So überzeugend hier auch die Spannung verdeutlicht wird, das Dramatische ist nicht so schlagend wie im Evangeliar Ottos III. Dafür ist alles Gefühlsmäßige im Egbert-Evangeliar besonders gut gelungen. So etwa die Umarmung, mit der die beiden werdenden Mütter sich begrüßen; ein Bild, das auch ohne Farbe einen Begriff geben kann von der Kunst des Illustrators im Verteilen der Tonwerte und von seinem Geschick in der Komposition. Die nämlichen Vorzüge, dazu aber noch der heilige Ernst des Malers, wenn er eine zeremonielle Handlung wiederzugeben hat, wird auf der Dar-

69. Die Stillung des Sturms und Heilung des Besessenen, aus dem Otto-Evangeliar.

stellung im Tempel sichtbar. Maria wird nicht ohne Absicht so groß in die Mitte gestellt, sie sollte in den nächsten Jahrhunderten über ihren Sohn an liturgischer Bedeutung hinauswachsen. Den Hohepriester läßt der Illustrator mit verhüllten Händen, nach morgenländischem Brauch, das Kind entgegennehmen. An das Morgenland werden wir besonders auf den Blättern erinnert, die ein Geschehnis in zwei getrennten Streifen untereinander schildern.

70. Der Evangelist Matthäus, aus dem Otto-Evangeliar.

Doch ist dieser Fall selten; er kommt auf 51 Bildern nur fünfmal vor.

Als eine Neuerung muß noch die Stilisierung der Pflanzen erwähnt werden. Das Gewächs, das hinter dem Blinden hervorsproßt, hat keinen gemeinsamen Stamm, sondern besteht aus einem Bündel

71. Der Evangelist Markus, aus dem Otto-Evangeliar.

von Stengeln, die, umeinandergeschlungen, meist blind endigen. Nur drei tragen geschuppte Kronen, wie Pilze. Von der Absicht, irgendeinen wirklichen Baum wiederzugeben, war der Miniator gewiß frei. Die seltsamen röhrenartigen Endigungen der blinden Zweige hat er auch den Knütteln gegeben, mit denen die Juden in

72. Der Evangelist Lukas, aus dem Otto-Evangeliar.

Getsemane, die Henkersknechte auf Golgatha hantieren. Daneben ist doch wieder der Hahn bei der Verurteilung Christi ganz realistisch wiedergegeben. Vielleicht hat der Künstler einen fremden Baum malen wollen und irgendein orientalisches Vorbild, ein Elfenbeintäfelchen etwa, willkürlich verändert. Die bloße Absicht, zu stili-

Einzug Christi in Jerusalem.
Aus dem Perikopenbuch. Geschenk Kaiser Heinrichs II. für den Dom zu Bamberg.
Anfang des XI. Jahrhunderts. München, Hof- und Staatsbibliothek.

73. Der Evangelist Johannes, aus dem Otto-Evangeliar.

sieren, würde ihn wohl kaum auf so seltsame Abwege geführt haben.

An den Reichenauer Typen fallen die großen Augen auf, die eine ungewöhnliche Erregtheit verraten. Christus ist unbärtig wiedergegeben, erscheint aber dazwischen einigemal nach orien-

talischer Sitte bärtig. Also hat wohl mehr als ein Vorbild dem Illustrator geholfen.

Der Egbert-Kodex ist ein gutes Beispiel für den deutschen Illustrationsstil der romanischen Epoche. Den Höhepunkt dieses Stils und — es wird nicht zu viel gesagt sein — der deutschen Handschriftenillustration überhaupt, bezeichnet ein Werk aus der nämlichen Reichenauer Schule, das Evangeliar für Kaiser Otto III. Das Widmungsbild ist als die einzige wahrhaft königliche Darstellung eines Königs bereits erwähnt worden. Die Typen der figürlichen Szenen sind eng verwandt mit denen des Trierer Evangelienbuches und mit denen der Wandgemälde von Oberzell, ja die belagerte Stadt Jerusalem, über die Jesus wehklagt, könnte wohl auf die kriegerischen Illustrationen im Goldenen Psalter von St. Gallen zurückgehen. Und doch ist ein anderer Geist in Ottos Evangeliar lebendig. Die kindliche Befangenheit, die den Egbert-Miniaturen anhaftet, ist hier abgestreift. Alle Vorgänge sind mit dramatischem Schwung, mit starkem Pathos erzählt, die Illustrationen, vom Text getrennt, füllen je eine eigene Seite. Sie haben sich auch von den erklärenden Beischriften freigemacht. Die Ziertitel zwar sind nicht so unzweideutig nordisch im Ornament wie die Trierer, die Kanontafeln treten wieder auf wie in den karolingischen Andachtsbüchern. Aber das Gold wird mit geschmackvoller Ökonomie verwendet. Die Evangelistensymbole in den Bogenfüllungen passen vorzüglich in den Raum. Goldgestrichelt auf Purpurgrund muten sie wie persische Metallarbeiten an. Man kann sagen, daß der Meister des Otto-Evangeliars das, was die karolingischen Mönche erstrebt haben: einen höfischen Buchdekorationsstil, erreicht hat.

Höfischer, weil zierlicher und formsicherer als in Trier, sind die Figuren in den evangelischen Geschichten. Allgemein durchgeführt ist die Zweiteilung der Miniaturen, die nicht mit einer Zierborte wie dort, sondern nur mit einem breiten menigfarbenen Strich eingerahmt sind. Ähnliche Mittel wie in der vorderasiatischen Malerei sind angewendet, um die schematische Horizontalteilung der Blätter zu durchbrechen: Für Getsemane ist eine schräg ansteigende Felslinie gewählt wie in der Wiener Genesis für Noah und seine Töchter, der schlafende Christus selber erinnert an den im Kodex von Rossano. Und aus der oberen Zone des bethlehemitischen Kindermords läßt der Künstler ein erschlagenes Kind kopfüber herabsausen auf den Leichenhaufen der unteren, den die verzweifelten Mütter bejammern. Sonst sind die Einzelszenen runde,

abgeschlossene Kompositionen. Der alte Streifenstil, entstanden aus dem willkürlichen Abschneiden zusammenhängender Rollenillustrationen, wie man es noch in der Wiener Genesis erkennen konnte, ist innerlich vollkommen überwunden.

Wieder ist es die präzise Knappheit, die diesen bildlichen Berichten ihren Reiz verleiht, die geistreiche Art, nur eben anzudeuten, was andere weitschweifig ausspinnen. Der bethlehemitische Kindermord: König Herodes sitzt mit Krone und Szepter auf nordischem Klappstuhl, hinter sich zwei Trabanten, eine rechteckige Türöffnung, mit Ziegeln gedeckt, deutet den Palast an. Ein Kapitell, in den einen Pfosten eingefügt und ein über den Köpfen um die Pfosten geschlungenes Vorhängchen unterbricht die Starre der Umrahmung und sorgt für farbigen Wechsel. Die Szene draußen spielt sich vor der Stadt Bethlehem ab, die aber nur leicht angedeutet winzig in einer Ecke oben erscheint. Die Schlächterei, durch den Fingerzeig des Königs veranlaßt, wird nur durch zwei Knechte ausgeführt. Aber diese zwei hauen mit breiten Schwertern so wuchtig herunter, daß es keinen mehr braucht. Im Egbert-Kodex sind es drei, und doch ist der Vorgang dort viel harmloser. Die Wirkung wird mit bedingt durch den Rhythmus in der Bewegung. Es ist die Idee, eine Bewegung dadurch zu verdoppeln, daß man sie von zwei Menschen genau gleich ausführen läßt. Ferdinand Hodler hat auf seinen Schlachtenbildern wieder auf diese Monumentalmittel zurückgegriffen.

Der Künstler hatte sich genötigt gesehen, die Schilderung des Kindermords der größeren Klarheit zuliebe in zwei Teile zu spalten. Er nimmt die Frau mit dem Kopftuch und den vorgestreckten Händen aus der Gruppe des Egbert-Evangeliars hinauf und gibt dafür den übrigen beiden unten ein Gegenstück in der Gestalt der glücklichen Mutter, die ihre Kinder an ihrem Busen birgt. In den Evangelien kommt sie nicht vor, der Illustrator hat sie also offenbar rein aus formalen Gründen hinzukomponiert, vielleicht auch mit bewußter Verwertung des Kontrastes. Die gleichmäßige Stilisierung des Bodens hat das Otto-Evangeliar vor dem Egberts voraus.

Das Gastmahl des Herodes scheint im Freien stattzufinden. Inmitten der welligen Erdschollen, aus denen Gräslein hervorsprießen, ist ein schwerer steinerner Tisch hineingestellt, umständlich profiliert wie die Sitze der Evangelisten im Egbert-Kodex. Aber wiederum mildert ein zierlich drapiertes Tuch die schwere Massigkeit. Die Bank ist mit dem Tisch in eins gegeben, die Freiheit durfte

sich der Maler gestatten. Der elliptische Umriß der Tafel wird von dem König und seinen fünf Gästen streng gewahrt. Nur seine ausgestreckte Hand — der Arm überschneidet den Oberkörper des Nachbars — ragt bedeutsam aus diesem geschlossenen Kontur hinaus. Man kann hier des Illustrators Kunst, Hände zu zeichnen, bewundern. Aller Blicke sind nach der tanzenden Salome hinüber gerichtet, auch der Aufwärter, der, in der Komposition ihr Gegengewicht, von der andern Seite mit einer Schüssel an den Tisch herantritt, ist wie gebannt von ihrem Anblick. Nun ist es interessant, zu beobachten, wie in dieser doch so symmetrischen Anordnung alle Gleichförmigkeit vermieden wird. Die Drehung der Köpfe wechselt zwischen halbem und ganzem Profil, man sieht, wie es den ihr zunächst Sitzenden einige Mühe kostet, den Bewegungen zu folgen. Mit einer scharfen Biegung des Körpers scheint das Weib alle die Männerblicke zurückzuwerfen, durch die zuckende Bewegtheit ihrer Glieder hält sie die ganze staunende Gesellschaft im Schach. Wild und aufgelöst, ja verstört sieht Salome aus, wenn sie der Herodias das Haupt des Johannes darbringt, die aber thront in eisiger Ruhe. Ihr gegenüber, hoch auf Erdschollen gestellt wie auf einen Sockel, stößt der Henker nach getanem Werk das Schwert in die Scheide. Man meint den Ruck zu hören, so heftig geschieht's. Die Kleidersäume selber zittern vor Erregung. Des Täufers enthaupteter Leib liegt wie im Evangelium von Sinope im Mauerring, nur allzusehr eingezwängt zwischen Dächer und Türme.

Jesus als Wundertäter, oben zweimal im gleichen Schiff, schlafend und die Winde, antike Masken am Himmel, beschwörend. Die Miniatur ist ein Meisterstück in der Farbe: durch die regelmäßig gewellten Wogen hindurch sieht man die Fische sich umhertummeln. Es sind nur ganz wenige Menschen in dem Schifflein, aber doch erkennt man an dem aufgeregten Hantieren mit dem Segel, an dem Eindringen des Petrus auf den ruhig Schlummernden — wiederum ein starker Gegensatz — die Angst einer aufs höchste gefährdeten Schiffsbemannung. Drüben aber steht der selbe Heiland groß aufgerichtet, über alle Köpfe weg, und erhebt zwei Finger gegen jeden der blasenden Köpfe einen, und die schauen wie versteinert drein. Den Mast mit dem Segel hat der Miniator des Otto-Evangeliars zu dem Schiff im Egbert-Kodex hinzugefügt und sich damit Gelegenheit geschaffen, die Angst des kopflos hantierenden Schiffervolks zu illustrieren.

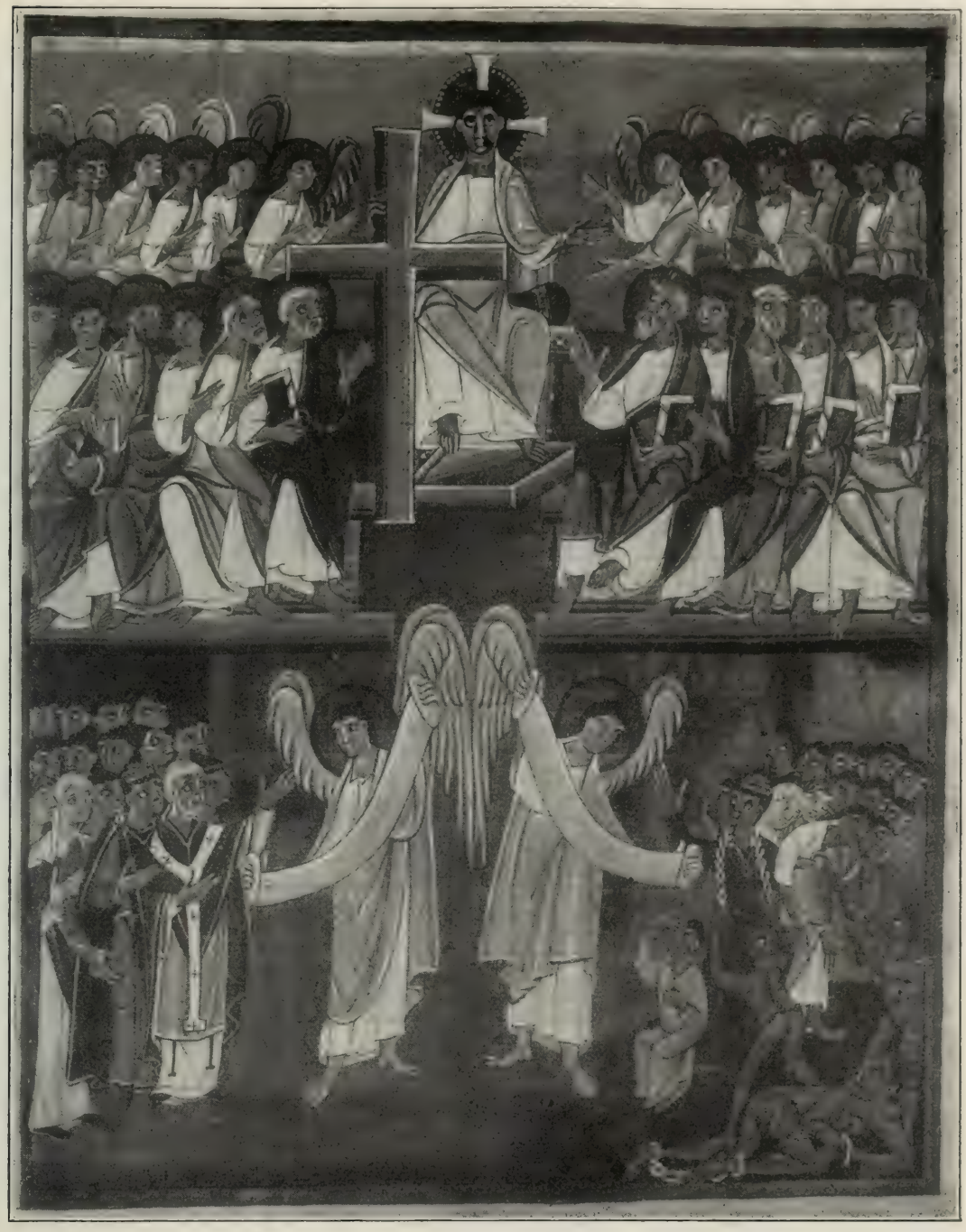
Den Abschluß bildet die Heilung des gerasenischen Besessenen.

74. Die Jünger holen die Esel für Christi Einzug ab, aus dem Evangeliar Heinrichs II. in München.

Die Geschichte mußte jene Zeit besonders interessieren, der das Teufelaustreiben, der Exorzismus, ein Hauptanliegen war. Der Künstler hat denn auch den knappen Bericht des Matthäus-Evangeliums nach seinen mönchischen Begriffen ausgemalt. Christus steht, mit einer Hand den Mantel raffend, vor vier Jüngern, die voll Er-

75. Maria mit dem Kinde, die Magier empfangend, aus dem Evangeliar Heinrichs II.

staunen das Geschehnis verfolgen, und weist mit zwei Fingern auf den offenen Mund des nackten Mannes vor ihm. Und schon fährt ihm auch ein geflügelt Teufelchen mit ausgebreiteten Händen — es verlegt sich aufs Bitten — heraus. Der Kranke, mit Ketten an Händen und Füßen gefesselt, dreht und krümmt sich, so plagen ihn die widerwilligen Dämonen. Das Unmögliche an Körperwindung — Kopf im Profil, Bauch und Knie nach vorn, Hände seitlich ab-



76. Das Endgericht, aus dem Evangeliar Heinrichs II.

gestreckt — wird hier gegeben, und man empfindet die Qual mit ihm. Die Arme scheinen in den Gelenken zu knacken. Es heißt im Lutherischen Text: „Da baten jn die Teufel und sprachen, Wiltu uns austreiben, so erleube uns in die Herd Sew zu faren. Und er sprach, faret hin. Da furen sie aus, und furen in die Herd Sew, Und siehe, die gantze Herd sew störtzet sich mit einem Sturm in's

Meer, und ersoffen im Wasser. Und die Hirten flohen und giengen hin in die Stad . . ."

Drei Säue springen schreiend kopfüber ins Wasser. Die Teufel sind nicht in ihnen, sondern reiten darauf, einer vorwärts, zwei rücklings. Sie krallen sich ängstlich an ihnen fest, ja einer hat das Ringelschwänzlein zu fassen gekriegt. Im Utrecht-Psalter noch sind die Dämonen finstere, robuste Männer, hier dagegen sind sie bereits grotesk aufgefaßt, mit dem deutschen Humor, der sich später in den Passions- und Osterspielen über sie recht herzhaft auslachen wollte. An eine komische Absicht denkt man auch beim Anblick der Hirten, die, ganz krumm vor Angst, ihre mörderischen Spieße geschultert, auf das Stadttor zu kriechen. Und bereits ist der letzte Moment eingetreten: Ein Mann und eine Frau kommen aus Gerasa hervor, um den unheimlichen Gast durch gütliches Zureden zu entfernen. „Die gantze Stad gieng heraus", heißt es im Evangelium. Der Miniator braucht nicht mehr als zwei Personen, die Typen der männlichen und weiblichen Einwohnerschaft genügen ihm für seinen Zweck. Zudem ist das Verhalten der Gerasener Nebenhandlung, es wird in einer Ecke ganz klein abgetan.

Der Illustrator des Otto-Evangeliums hat viele Register zu seiner Verfügung. Er weiß packend zu erzählen, dann wieder harmlos bis zum gutmütigen Spott — und das alles mit überlieferten Typen. Der Egbert-Kodex bringt manchmal schon die gleichen Figuren, aber er hat nicht die reiche, sprudelnde Beweglichkeit des Nachfolgers. Ganz er selber ist der in den Evangelistenbildern. Da wird er auf einmal abgründig tief, visionär. Da läßt er vollends die ganze orientalische Kunst vergessen. Die hat keine Parallele zu Grünewald aufzuweisen; wohl aber die deutsche Frühkunst in den Evangelistenbildern des Münchner Otto-Evangeliars.

Eine Zeit, die der Frühlingssturm der Wiedergeburt durchbraust, erschafft sich immer auch den Künstler, der ihr Dolmetscher wird. So war es wenigstens, als die Ideen der Neuzeit die mittelalterliche Welt aus den Fugen drücken wollten, und so geschah es, als das Deutschtum, in den Kämpfen mit den Ungarnhorden gestählt, sich in der Welt obenan setzte, den Papst zu Füßen. Freilich wollte sich der Jubel nicht hervorwagen, denn die Herrlichkeit des neuen Reiches, das spürte man, konnte keine Dauer haben. Der letzte der Ottonen, berauscht von dem Gedanken, das römische Weltreich wieder aufzurichten, raubte dem Stammland seine Kraft für den Süden. Und überall da, wo man den Pulsschlag der Zeit spüren

77. Aus dem Uta-Evangeliar in München.

konnte, an den Bischofssitzen, in den Klöstern, wußte man: Rom konnte nicht tot bleiben. Der Riesenkampf zwischen Kaisertum und Papsttum um die Weltherrschaft bereitete sich schon in der Stille vor. Am härtesten mußte er die treffen, die zwischen den beiden Mächten standen, die Diener der ottonischen Staatskirche.

Weltuntergangsahnungen wurden wach. Die Offenbarung Johannis, die dann in der Reformationszeit das Gemüt des jungen Dürer aufwühlen sollte, wurde fieberhaft studiert. Im Jahre 1000 — das stand klar darin zu lesen — sollte alles ein Ende haben. Christi Wiederkunft war nahe. Ekstatisch, wie in schlaflosen Nächten erzeugt, sind die Phantasien der himmlischen Herrlichkeit. Die Evangelisten sind der Erde entrückt. Nicht mehr sitzen sie auf steinernem Thron in stiller Stube mit Schreiben beschäftigt. Ihr Werk ist getan. Die fertigen Bücher ruhen in ihrem Schoß. Ein Kranz von Licht umfließt sie, als Kreis, als Mandorla oder als flammendes Viereck. Ihr Sitz ein Streifen Licht. Und Feuerräder glühen über ihrem Haupte, darin die Evangelistensymbole und Brustbilder von Erzvätern und Propheten mit Kronen auf dem Haupte und Rollen in den Händen, und Engel dazwischen. Strahlen schießen bis über die Kreisränder hinaus.

Von irdischen Wesen sind nur ganz kleine, zaghafte Figürchen unten geblieben: trinkende Männer und Hirschkühe am Quell, schreibende Mönche und Heilige. Kühne, groß gedachte Säulenarchitekturen umschließen mit Rundbogen oder Dreieckgiebeln in reicher, prächtiger Dekoration, wechselnde Füllungen wie Vögel, Drachenkämpfe, Blumenranken, Masken, Schillersegmente enthaltend, die himmlischen Gesichte. Alle künden sie mit ihren Schriftrollen den jüngsten Tag. Mehr noch mit ihren visionär starrenden Augen. Die Evangelisten erheben nervige Arme und greifen in die Himmelsglorie hinein oder sie halten dem Beschauer die Hände entgegen: Was ich geschrieben habe, wird nun erfüllt!

Über dem ungeheuerlichen Gehalt dieser vier Blätter vergißt man leicht, mit welch genialem Kompositionstalent er in die Form gezwungen ist, welche Flüssigkeit in der Erfindung immer neuer Gewandung, Stellung, Gebärde, Verteilung der Einzelmotive auf die Fläche, immer neuer Gruppierung sich hier kundgibt.

Welch reiche Förderung konnte man sich von einer Leistung wie dieser für die gesamte Buchmalerei versprechen! Es ging aber wie jedesmal in der deutschen Kunst: auf großartige Ansätze folgte keine entsprechende Weiterentwicklung. Das Wirtschaften mit dem

78. Aus einem Salzburger Evangeliar des XI. Jahrhunderts in München.

Kapital einer genialen Einzelleistung haben die Deutschen nie verstanden, weder in der Politik, noch im Kulturleben. Die Franzosen geben das lehrreiche Gegenbeispiel: bei weniger hervorragender Einzelleistung einen bedeutend höheren, weil gleichmäßigeren Gesamtstand, der Segen der Tradition.

Für ein paar Jahrzehnte noch ist der frühromanische, von Reichenau begründete Miniaturenstil bemerkbar. Er hat nach Regensburg hinübergewirkt und von da über Oberbayern nach Salzburg. Der Egbert-Kodex hat in Echternach künstlerische

Kräfte wachgerufen. Bis nach Hildesheim sind die Spuren dieser süddeutschen Buchmalerei zu verfolgen. Aber alles nur für eine, kaum zwei Generationen Dauer.

Das Evangeliar Karls des Kahlen, Codex aureus genannt, war von St. Denis nach Regensburg gekommen. Die Mönche von St. Emmeran schauten sich manches davon ab, als sie für Heinrich II. ein Evangeliar zu schreiben bekamen. Sie schielten ein wenig zu viel nach dem karolingischen Kodex und erreichten deswegen die Höhe der Reichenauer Buchmalerei nicht. Vor allem hatten sie es mehr auf äußerliches Prunken abgesehen. Das Gold wird verschwendet auf den Zierseiten. Die koloristische Empfindsamkeit ist verloren gegangen. Das Blau ist härter geworden, Purpurviolett und Zinnober werden häufig mit Gold zusammengestellt.

Das Deutsche äußert sich von seiner unsympathischen Seite, als schwerfällige Derbheit. Die Modellierung der Figuren ist aufgegeben, das Nackte wieder verschwunden. Einzig die Teufel, die Büttel des Endgerichts, sind gewandlos. Die Figuren sind durchweg steifer, auch die Zonen stets streng voneinander geschieden. Der Miniator liebt das große Format, er nimmt manche Szenen auseinander, die im Otto-Evangeliar zueinander gehören, um lange Gestalten hinstellen zu können, deren Steifheit natürlich dadurch noch mehr auffällt. Die Tiere sind — was man auch immer von den byzantinischen Proportionen in diesen Miniaturen geredet hat — nordisch stilisiert und viel naturferner als in den Reichenauer Büchern. Die Esel z. B., die zwei Jünger für Jesu Einzug in Jerusalem abholen, haben auf massigem Körper ein winziges Köpfchen, von dem die langen Ohren sonderbar abstehen, und ganz steckendünne Beinchen. Diese Genreszene, belanglos im großen epischen Zusammenhang, hat sich der Regensburger Maler herausgelesen. Daß ihn das Genremäßige interessiert, verrät er auch durch die Jünger, die er beim Abendmahl aufwarten läßt. Bereits spielen Vorgänge aus dem Marienleben mit in das Evangelium hinein: ohne ersichtliche Berechtigung wird der Tod der Maria mit der Erzählung des Matthäus von Marias Heimsuchung in Verbindung gebracht. Und um sie vor den übrigen Frauen auszuzeichnen, läßt man sie am Grabe des Auferstandenen ein Weihrauchfaß schwingen.

Der grämliche, mürrische Ausdruck paßt schlecht für die Mutter Maria, die ihr Kind den Magiern präsentiert. Der Kampf mit dem Raum wird gerade auf diesem Blatte empfindlich bemerkt: die Säulenbasis kommt unter Marias Thron zum Vorschein, und

79. Das Pfingstwunder, aus einem Salzburger Evangeliar in München.

man könnte denken, dieser Thron klebte am Säulenschaft. Auf dem Einzug in Jerusalem kämpfen dann die verschiedenen Beine um den Vortritt. Ein Blatt nur nähert sich an künstlerischem Wert den Miniaturen der Reichenauer Schule: das jüngste Gericht. Vielleicht eben deswegen, weil die Zeitstimmung so beredt aus ihm auftönt. Während in den übrigen Bildern der Gehalt die anspruchsvolle Form nicht hatte ausfüllen können, redet diese Weltgerichtsdarstellung eine schwere, klangvolle Sprache. Die Engel, die das Urteil für die Seligen und für die Verdammten entrollen, bilden mit dem über ihnen thronenden Weltenrichter Christus eine imposante Trias. Sie bringt Fluß in die starren Reihen der Engel, Apostel und Auferstandenen. Das Schema des Endgerichts ist für alle späteren Abbildungen, namentlich die plastischen über den Kirchenportalen, gegeben. Aber noch wagt sich die Kritik nicht hervor: nur unter den Seligen ist ein Bischof, dagegen keine kirchliche Persönlichkeit auf der Gegenseite. Man weiß, mit welchem Wohlgefallen schon im 13. Jahrhundert die Teufel Bischöfe, Priester und Mönche in den Höllenschlund hinunterzerren.

In Heinrichs II. Sakramentar ist bemerkenswert die Nachahmung von ravennatischen gekerbten Säulenkapitellen und Cloisonnétechnik, goldene Rosetten und Ranken, die ganz asiatisch aussehen und eine falsche griechische Inschrift zu beiden Seiten des gekreuzigten Christus, der hier zum ersten Male nackt gebildet ist. „HCTAϒ ΦPωCIC“ liest man anstatt „HCTAYPωCIC“ („die Kreuzigung“). Da ist also jedenfalls ein griechisches Vorbild falsch kopiert worden, und man darf annehmen, daß der Miniator schon kein Griechisch mehr verstand.

Das Äußerste an höfisch zeremonieller Pracht leistete sich der Verfertiger des Uta-Evangeliars aus Regensburg. Die naive Erzählerfreude allerdings ist ganz verschwunden. Scholastisch-allegorischer Krimskrams drängt sich überall in die farbenprächtige Ornamentik hinein. Unverständliche Zeichnungen und Beischriften stören empfindlich die dekorative Gesamthaltung, die sich namentlich in Kreisbögen und Ellipsen gefällt. Katholische Priester sind des Entzückens voll über diese dogmatischen Bildchen. Da hängt Jesus, wie ein König gekrönt, mit der Priesterstola am Kreuz, an dessen Fuß die Kirche steht, eine schön geputzte Königin, und die Synagoge, ein zerlumptes Bettelweib mit verbundenem Maul. Die Kreiskomposition weist auf die Evangelisten des Otto-Evangeliars zurück. Aber die ganze ungeheure Kluft zwischen freiem künst-

lerischem Gestalten und literarischer Gebundenheit an unkünstlerische Absichten wird an diesen beiden Beispielen zum Greifen klar.

Die Miniaturmalerei von Salzburg läßt den Fortgang der Entwicklung erkennen. Der „Sturm auf dem See Genezareth" gehört noch in die gute Zeit. Die Worte des Evangeliums, „das Schifflein ward mit Wellen bedeckt", sind durch den bis ans Deck bespülten Kahn, durch die stürmisch aufgewühlten Wellen trefflich illustriert. Allerdings lassen die Jünger schon die packende Erregtheit, die sie in der gleichen Szene des Otto-Evangeliars kennzeichnet, vermissen. Vollends verwischen das schön gefaltete Segel, die sorgfältig gebildeten Schiffsendigungen und das blühende Rankenwerk als Randborte die Spannung eines aufregenden Geschehnisses. Dekorativ im schlimmen Sinne des Wortes wird dann diese Kunst im folgenden 12. Jahrhundert. Die Gewänder mit ihrer aufdringlich komplizierten Fältelung sind dem Künstler wichtiger als die Körper, die darunter stecken, die Bewegungen werden arg geziert, die Modellierung von Händen und Armen dient nicht mehr dem Bewegungsausdruck, sondern wird wie die Kleiderlinien Selbstzweck. Ein barockes Gefühl spricht aus der Pfingstversammlung der Apostel.

Die Berührung der primitiven mit der dekadenten Kunst ist nicht selten. Beispielsweise ist das Archaisieren in Zeiten künstlerischen Niedergangs kein Zufall. Die ornamentale Behandlung der menschlichen Gestalt, typisch für die frühe irische Malerei, tritt im Ausgang des deutsch-romanischen Stils wieder in die Erscheinung. Und doch wirkt sie hier im Gegensatz zu der Frühkunst durchaus unerfreulich. Das kommt wohl daher, daß sie in Irland den Eindruck eines ernsten, kraftvollen Wollens gemacht hatte, im Deutschland des 12. Jahrhunderts hingegen den verlegener, auflösender Spielerei. Die Kraft war den irischen Mönchen wie dem Antäus aus dem heimischen Boden erwachsen, aus einem ungebrochenen, ganzen keltischen Volkstume. Die deutschen Buchmalereien haben diesen Zusammenhang mit dem eigenen Volksempfinden eingebüßt. Da lebt sich eine höfisch geartete Mönchskunst, der nur auf der Reichenau eine kurze Blüte beschieden war — und die gewiß auch nur durch ein Schöpfen aus nationalen Quellen — in einem bösartigen Manierismus aus.

Aus den orientalischen Mustern ist jetzt keine künstlerische Kraft mehr zu ziehen. Sie verblassen und verschwinden in dem Maße, wie ihr Nährboden, die Mönchskultur, verdorrt. Die gotische ist eine Laienkultur, eine bürgerliche und eine nordische. Ohne

schwere Erschütterungen konnte sich selbstverständlich dieser gewaltige Umschwung nicht vollziehen. Der Zusammenbruch der deutsch-römischen Kaisermacht fällt zusammen mit den Kreuzzügen, dieser höchsten Kraftprobe des Papsttums. Zugleich bedeuten aber die Kreuzzüge die endgültige Abrechnung des mündig gewordenen Abendlandes mit dem Orient. Islam oder Byzanz, gleichviel — der Orient mußte in seine Grenzen verwiesen werden.

Die Folge der Kreuzzüge für Europa ist nicht, wie man gemeint hat, das Hereinfluten von bisher unbekannten morgenländischen Kultureinflüssen, sondern umgekehrt die Verselbständigung der abendländischen, der romanischen Kultur. In die Epoche der Kreuzzüge fällt die Ausbildung eines romanischen Baustiles, der trotz alter syrischer Vorbilder deutsch romanisch und französisch romanisch wird. Und als der Kampf mit dem Orient zu Ende gefochten ist, steht auch schon die gotische Kunst fertig da. Ein Blatt aus einem Evangeliar von Polling in der Münchner Bibliothek mag zeigen, wie gründlich die Miniaturmalerei sich gewandelt hat. Diese derben, kurzen, kernigen Gestalten haben nichts mehr mit dem Orient zu tun, sie sind durchaus nordisch empfunden, trotz des byzantinischen Goldgrundes. Das ist sogar echte Bauernkunst, die Parallelen hat — mutatis mutandis — in den Marterln und Votivtafeln fast bis auf unsere Tage herauf.

Doch diese neue gotische Kunst muß für sich betrachtet werden. Schon weil sie ihren vollkommenen Ausdruck nicht mehr auf deutschem, sondern auf französischem Boden gefunden hat. Unser Unternehmen war es, die orientalisch-altchristliche Handschriftenillustration bis in ihre letzten Ausstrahlungen hinein zu verfolgen. Für die nordischen Länder hatte sich eine Kreuzung mit irischen Stilelementen ergeben, die einen ästhetisch gerundeten Eindruck eigentlich nur im St. Gallener Goldenen Psalter hervorbringt. Und dann hatten ganz zum Schluß des orientalisch-romanischen Zeitraums die Reichenauer mit den alten, fast schon verbrauchten Mitteln ein Neuland deutscher Kunst aufgeschlossen mit ihrer harten Gegensätzlichkeit, ihrem Humor und ihrer visionären Jenseitssehnsucht...

Ein Streben jedenfalls verbindet die Künstler Syriens und des Athos mit denen Irlands und Deutschlands: auf kleinstem Raume und mit den schlichtesten Mitteln Großes zu wirken. Das Streben nach Monumentalität, das uns heutigen heiligstes Anliegen ist.

80. Bethlehemitischer Kindermord und Flucht nach Ägypten, aus einem Psalter von Polling in München.

Verzeichnis der Abbildungen und der für sie benutzten Quellen.

No. Seite

1. Widmungsbild des „Dioskorides" in Wien — aus St. Beissel: Geschichte der Evangelienbücher. Freiburg i. B. 1906 4
2. Josua und die Kundschafter, aus der Josuarolle — St. Beissel: Vatikanische Miniaturen, Freiburg 1893 9
3. Josua und der Engel, aus der Josuarolle — von Hartel und Wickhoff: Die Wiener Genesis, Wien 1895 11
4. David und seine Chöre, aus dem Kosmas Judikopleustes der Vaticana — Ad. Bauer u. J. Strzygowski: Eine alexandrinische Weltchronik, Wien 1906 (Denkschr. d. Ak. d. Wissensch., Phil.-Hist. Kl. 51) 13
5. Byzantinischer Buchdeckel aus Venedig — J. Labarte: Histoire des arts industriels III, Paris 1875 15
6. und 7. Aus dem Evangelienbruchstück von Sinope — H. Omont: Facsimilés des Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibl. Nat. Paris 1902 . . . . . 16, 17
8. Theodoramosaik aus Ravenna — Woermann, Gesch. d. Kst. II, Leipzig 1905 19
9. bis 16. Aus der Wiener Genesis — von Hartel und Wickhoff, a. a. O. 20—27
17. bis 19. Aus dem Purpurkodex von Rossano — A. Muñoz: Codex purpureus Rossanensis, Rom 29, 31, 33
20. bis 22. und 25. Aus dem Chludoff-Psalter — J. J. Tikkanen: Die Psalter-Illustration im Mittelalter, Helsingfors 1903 (Acta scient. XXXI) 37, 39, 51
23. und 24. Aus dem „Pariser Psalter" — H. Omont, a. a. O. 48, 49
26. Geburt Christi aus einem Menologium des 11. Jhdts. — St. Beissel, Vatikanische Miniaturen 52
27. Der Evangelist Lukas, aus einem griechischen Evangeliar des 11. Jhdts. — St Beissel, a. a. O. 55
28. Der Lebensbrunnen, aus einem griechichen Evangeliar des 10. Jahrhunderts in der Bibl. Nat. — J. Labarte a. a. O. 57
29. bis 33. Irische Ornamentik — Westwood, Fac-Similes . . . . . 58—63
34. Langobardische Schriftproben aus der Palaeografia artistica di Monte-Cassino, Montecassino 1876 64
35. und 36. Schriftseiten aus irischen Evangelienbüchern — St. Beissel, Gesch. der Evangelienbücher 65, 67
37. Evangelist Matthäus, aus einem irischen Evangeliar in St. Gallen — St. Beissel: Gesch. d. Evangelienbücher 69

38. Aus dem Benediktionale des Bischofs Aethelwold in Cambridge — Westwood a. a. O. 73
39. bis 41. Aus dem Ashburnham-Pentateuch in Paris — O. v. Gebhard: The Miniatures of the Ashb. — Pent., London 1883 . . . . . 75—77
42. bis 44. Aus dem Utrecht-Psalter — A. Springer in Abhdlgn. d. K. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch XIX, Leipzig 1883 . . . . . 79—81
45. Evangelist aus dem Wiener Evangeliar Karls d. Gr. — K. Menzel, P. Corssen u. A.: die Trierer Ada-Handschrift, Leipzig, 1889 85
46. Kanontafel aus dem Ebo-Evangeliar in Epernay — ebd. 87
47. Der Evangelist Matthäus aus der Trierer Ada-Handschrift — ebd. . . 89
48. Der Lebensbrunnen aus dem Soissons-Evangeliar St. Beissel, Gesch. d. Ev.-B. 91
49. Zierseite aus dem Sakramentar in Autun — Léopold Dilisle in der Gazette archéol. IX, Paris 1884 92
50. Basilius II. auf dem Widmungsblatt eines griechischen Psalters in Venedig — J. Labarte II 93
51. Kaiser Otto III. aus dem Otto-Evangeliar in München — Riehn & Tietze Phot.* 95
52. und 53. Aus dem Codex purpureus (nach Miniaturen des 6. Jahrhunderts) in München — Riehn & Tietze Phot.* 96, 97
54. bis 56. Aus dem Codex aureus von St. Emmeran in München, Riehn & Tietze Phot.* . . . . . 98—100
57. und 58. Initialen aus dem Psalterium aureum — R. Rahn, Das Ps. aur., St. Gallen 1878 . . . . . 101, 105
59. bis 61. Langobardische Buchstaben aus Monte-Cassino — Palaeografia artistica di Monte-Cassino, Montecassino 1876 . . . . . 106—108
62. bis 66. Aus dem Egbert-Kodex in Trier — Fr. X. Kraus: Die Malereien des Egbert-Kodex, Freiburg 1884 . . . . . 115—121
67. bis 73. Aus dem Otto-Evangeliar in München — Riehn & Tietze Phot.* 123—129
74. bis 76. Aus dem Evangeliar Heinrichs II. in München — Riehn & Tietze Phot.* . . . . . 133—135
77. Aus dem Uta-Evangeliar in München — Riehn & Tietze Phot.* . . . 137
78. und 79. Aus einem Salzburger Evangeliar des XII. Jahrhunderts in München — Riehn & Tietze Phot.* 139, 141
80. Aus dem Psalter von Polling in München — Riehn & Tietze Phot.* . 145

* Im gleichen Verlag erschienen: Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, herausgegeben von Dr. Georg Leidinger.
Heft 1. Das sog. Evangeliarium Kaiser Ottos III (cod. lat. 4453),
Heft 2. Flämischer Kalender (cod. lat. 23638),
und über 5000 Aufnahmen von Miniaturen aus wichtigen Handschriften. Katalog gratis vom Verlag Riehn & Tietze, München, Gabelsbergerstr. 78.

Cranach Heilige Catharina

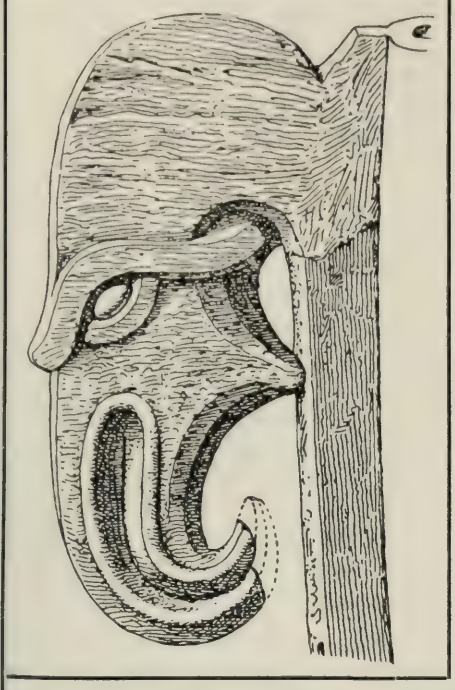
aus

Lukas Cranach von Wilhelm Worringer. Mit 63 Abbild. nach Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten. Gebd. 4 M.

Man gewinnt durch Worringers Werk ein allgemeines und umfangreiches Bild von dem Leben und Schaffen Lukas Cranachs. Der vornehme, tiefgründige Stil hebt das Buch weit über die gewöhnliche Unterhaltungsform und wird deshalb öfter zur Hand genommen werden müssen, dafür wächst aber um so eindrucksvoller die Person des Künstlers und ganz besonders die des Freundes und Förderers der Reformation. Gerade in dieser Beziehung ist das Vorführen der graphischen Kunst Cranachs von außerordentlichem Werte. Tägliche Rundschau.

Francisco Goya von Dr. Kurt Bertels. Mit 53 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden 4 Mark.

Die neue Biographie von Bertels ist heißblütig, temperamentvoll und von echtem künstlerischem Geist erfüllt. Kunstmarkt.



Wilhelm Worringer, Formprobleme der Gotik

Mit 25 Tafeln

Geh. M. 5.— Geb. M. 7.—

Die Gotik ist die Kunst des nordischen Menschen und steht in prinzipiellem Gegensatz zur Klassik der südlichen Völker. Sie beruht auf einem anders gerichteten Kunstwollen. —Worringer weist die heimliche Gotik der frühnordischen Ornamentik nach, und stellt in großzügiger Darstellung die Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Klassik vor Augen. Durch Analysen von seltener Eindringlichkeit und Klarheit eröffnet diese Psychologie der Architektur ganz neue Ausblicke.

Schon allein der Versuch, die „Kunsttheorie der Gotik" der bisherigen Ästhetik als einer einseitigen Betrachtung nur des Klassischen entgegenzustellen, gibt einen eigenen Reiz. Am bedeutsamsten aber ist das Buch Worringers darum, weil auch hier, wie in seinen früheren Arbeiten, der Akzent ganz energisch auf das Kunstwollen gelegt ist. Dresdner Neueste Nachrichten.

Die altdeutsche Buchillustration

Mit 105 Abbildungen nach Holzschnitten

Elegant gebunden M. 7.—

Unser Buch schildert das Herauswachsen des illustrierten Buches aus der Kunst der mittelalterlichen Miniaturen und aus den Blockbüchern. In den Anfängen arbeiten in Nürnberg, Augsburg, Ulm, Köln, Bamberg, Lübeck und an anderen Kulturstätten eine große Zahl von Meistern, deren Namen uns nicht überliefert sind. Auf dem Höhepunkt der Entwickelung stellen sich dann die großen Deutschen Albrecht Dürer, Burgkmair, Schäuffelin, Baldung-Grien, Urs Graf, Hans Weiditz und Hans Holbein in den Dienst der Illustration und schaffen Werke, wie die „Apokalypse", das „Marienleben", den „Weißkunig", den „Totentanz" und andere, die für immer zu den stolzesten Schöpfungen deutscher Kunst zählen werden. Aus der Fülle des Materials haben wir mehr als hundert der schönsten und charakteristischsten Blätter, meist nach den Originalen der Münchener Staats-Bibliothek, faksimilegetreu reproduziert, so daß der Bücherfreund in unserem Bande vereint erhält, was er sich bisher aus hundert Einzelwerken, die ihm meist nicht einmal ohne weiteres zugänglich waren, zusammensuchen mußte.

Watteau, Bon jour!
aus Rokoko.

Rokoko. Deutsche und französische Illustratoren des 18. Jahrhunderts von Dr. Wilhelm Hausenstein. Mit 90 Abbildungen. Gebunden 4 Mark.

Ein brillant gezeichnetes Zeit- und Sittengemälde, voll feiner satirischer Ausfälle führt uns in das zierliche Milieu des Dix-huitième mit allen Licht- und Schattenpartien ein. — Die Illustrationen sind aus nahezu hundert Büchern der Zeit gewählt, wir finden zum Teil noch ganz Unbekanntes. Württemberger Zeitung.

William Hogarth von Julius Meier-Graefe. Mit 47 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen u. Kupferstichen. Geb. 4 M.

In einem schönen, vom Verleger fürsorglich ausgestatteten Buche hat Meier-Graefe, wieder einmal als erster in Deutschland, Hogarths künstlerische Bedeutsamkeit durch alle Vorurteile hindurch erkannt und und mit unfehlbarem Griff herausgestellt. K. Müller-Kaboth.

Der Bauern-Bruegel von Dr. Wilhelm Hausenstein. Mit 65 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Kupferstichen. Gebunden 4 Mark.

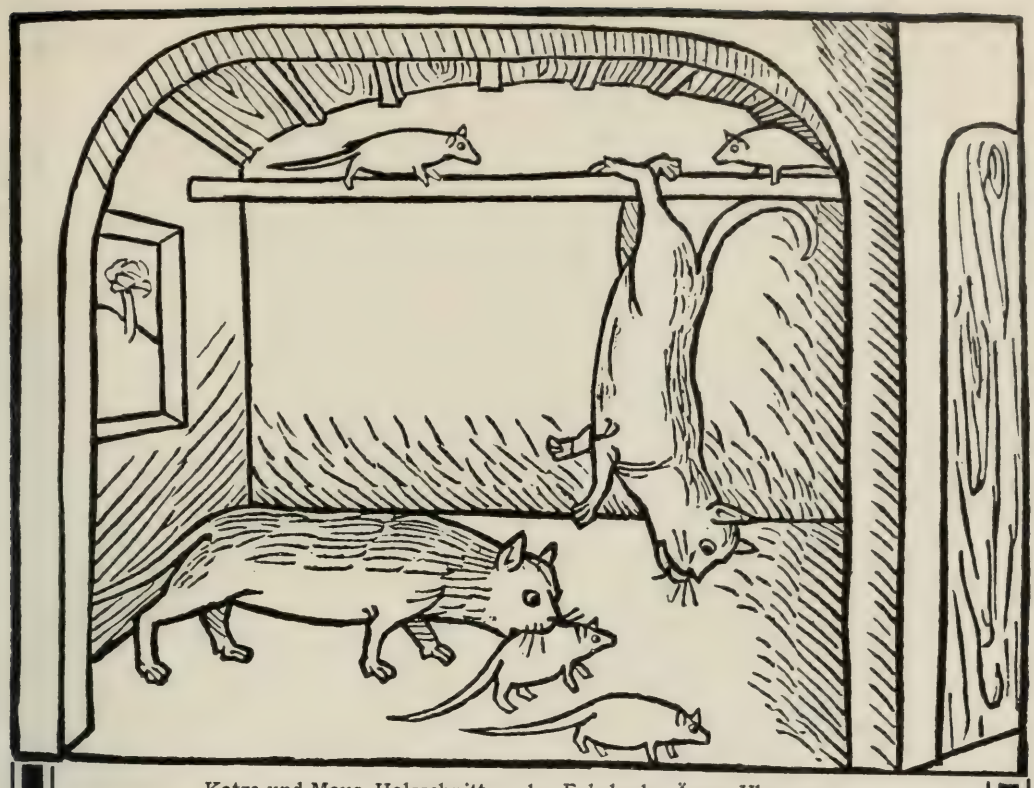
Hausensteins Monographie ist das erste ernsthafte und geistvolle Werk, das wir über Bruegel in deutscher Sprache besitzen. Wir folgen ihm um so williger, als er über dem Allgemeinen das Besondere, über dem Kollektiven das Persönliche nicht vergißt, und vor allem seinem Werke durch helle Disposition und scharfen Stil eine phänomenale Klarheit gegeben hat. Hannoverscher Courier.

Honoré Daumier von Dr. Kurt Bertels. Mit 70 Abbildungen nach Lithographien und Skulpturen. Gebunden 4 Mark.

Das Bertelssche Buch bietet an der Hand vorzüglicher Reproduktionen und eines klaren, phrasenlosen, klugen Textes einen prachtvollen Einblick in das Schaffen des seltenen Menschen und großen Künstlers. Propyläen.

Harunobu von Dr. Julius Kurth. Mit 60 Abbildungen u. einer Farbentafel. Geb. 4 M.

Dr. Kurth hat dem Thema neue Beleuchtung und neue Richtlinien gegeben, die ein Weiterstudium des Meisters fördern können, und er hat das Dunkel etwas aufgehellt, das bisher um Harunobu lagerte. Stilistisch vorzüglich sind seine Beschreibungen der Holzschnitte. Was sonst bei Bilderbeschreibungen langweilig zu sein pflegt, ist, dank seiner treffenden und poesievollen Sprache, ungewöhnlich reizend und genußreich zu lesen. Hannoverscher Courier.



Katze und Maus. Holzschnitt zu den Fabeln des Äsop. Ulm 1475

aus

Das Tier in der Kunst

von Reinhard Piper. Mit 130 Abbildungen, darunter 65 ganzseitigen. 8. Tausend.

Geheftet M. 1.80 — Gebunden M. 2.80

Der Gedanke der Zusammenstellung eines solchen Werkes ist sicherlich ein glücklicher. Glänzend aber ist die Art und Weise, wie derselbe verwirklicht worden ist. Mit Hilfe unserer heute so hoch stehenden graphischen Technik sind wahrhaft musterhafte Illustrationen geschaffen worden. Man kann nur hoffen und wünschen, daß das Buch ein Volksbuch werden möge.

Prometheus.

Das Teuflische und Groteske in der Kunst

von Wilhelm Michel. Mit 100 Abbildungen, darunter 60 ganzseitigen. 15. Tausend.

Geheftet M. 1.80 — Gebunden M. 2.80

Man kann heute wirklich zufrieden sein mit der Findigkeit der Verleger, die reiche Bilderschätze uns in spottbilligen Heften zusammendrucken und geistreich zu fesseln und zu reizen wissen. Dieses Heft mit fast hundert Bildern aus dem Reich des Grotesken und Teuflischen nun häuft Nervenreize mit einer Rücksichtslosigkeit, ja Skrupellosigkeit: man blättert bloß und fühlt sich schon angerührt, fühlt sich gepackt, geschüttelt, zum Grausen oder Lachen gezwungen.

Die Grenzboten.

Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten

von Dr. Wilhelm Hausenstein. Mit 150 Abbild. 1.—5. Tausend. Geb. M. 3.—

Unser Buch bringt in zahlreichen großen Abbildungen die ganze Geschichte der Darstellung des nackten Menschen. Die Kunst der Ägypter, der Griechen, der romanischen und gotischen Epochen, die Renaissance, die Blüte der Kunst in den Niederlanden, das Rokoko, das französische und moderne Kunstschaffen zieht an uns vorüber, und lehrt uns, wie wechselnd das Schönheitsideal der Jahrhunderte war. Das 19. Jahrhundert ist besonders reich vertreten. Von modernen deutschen Künstlern nennen wir: Corinth, Feuerbach, Habermann, Hofer, Hildebrand, Klinger, Liebermann, Marées; von ausländischen: Géricault, Gauguin, Ingres, Maillol, Manet, Minne, Puvis de Chavannes, Regnault, Rops, Rodin, Renoir.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

ND 2920 .H5 IMS
Hieber, Hermann,
Die Miniaturen des fruhen
Mittelalters

PONTIFICAL INSTITUTE
OF MEDIAEVAL STUDIES
59 QUEEN'S PARK
TORONTO 5 CANADA